

★ أسمهان : صوت أميرة  
★ قصص بالعامية لمصطفى مشرف  
★ فريد شوقى : مضى قطار العمر  
★ جوركى ونقد الواقعية الإشتراكية  
★ جمال البنا : مفكر نبذة الإخوان  
★ أهداف سويف : لا يفارقنى الرقيب الداخلى

سبتمبر

1998

العدد

107

# أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمocratique



مَكْتَبَةُ

لِسَانِ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)



مكتبة لسان العرب

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)

[lisanarb.com](http://lisanarb.com)

## أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقرطية  
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني  
التقدمي الودودي/ سبتمبر ١٩٩٨

رئيس مجلس الإدارة:

لطفى واك

رئيس التحرير:

جريدة النقاش

مدير التحرير:

جلمنى سالم

سكرتير التحرير:

محطفى عباده

مجلس التحرير:

إبراهيم أصلان/ صلاح السروي/ طلمت الشايب/

غادة نبيل/ كمال دمزي/ ماجد يوسف

المستشارون:

د. الطاهر مكي/ د. أمينة رشيد/ صلاح عيسى/

د. هند العظيم أنيس/ ملك عبد العزيز.

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:

د. طبيقة الزيات/ د. عبد المحسن طه بدر/ محمد روميش

# أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:  
محبى الدين اللباد

الغلاف : للفنان / عدنى رزق الله

أعمال الصحف والتوضيب الفنى:  
مؤسسة الأهلى: عزة عن الدين / منى عبد الراضى /  
مجدى سمير / خالد عراقى

المراسلات : مجلة أدب ونقد ١٦ ش. كريم الدولة ميدان طلعت حرب  
«الأهلى» القاهرة / ت ٥٧٨٤٨٧٢ / ٥٧٩١٢٢٨ / فاكس ٥٧٨٤٨٧٧

الاشتراكات ( لمدة عام ) ٢٤ جنيهها / البلاد العربية ٣٠ دولارا  
للفرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا  
باسم الأهلى - مجلة أدب ونقد

الاعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها  
سواء نشرت أم لم تنشر / ولا تزيد عن عشر صفحات من المجلة.

## المحتويات

- \* أول الكتابة / المحررة / ٥
- في ذكرى مكسيم جوركى / إعداد : أشرف الصباغ / ٩
- الواقعية الاشتراكية بين السياسي والجمالي / انطوان شلحة / ١٨
- رواية «حيدر حيدر» شموس الحربة فى ظلام العالم / نقد / نضال حمارنة / ٢٩
- أسمهان: صوت أميرة / المصوراتى : غادة نبيل / ٣٣
- الشعر والتصوف / رسالة / محمد سعد شحاته / ٤٣
- اليهى يغازل الشباك بالستات / غادة عبدالنعيم / ٤٨
- \* دفاتر النهاضة: قرن من التعبير.. كيف انتهت / د. سعيد توفيق / ٥١
- رحيل الفتورة، فريد شوقي: الملك / كمال رمزي / ٦١
- الاتصال المشترك ودرب التبيانات / ك.ر. / ٧١
- \* الديوان الصغير: تচص بالعامية المصرية لمصطفى مشرقه / إعداد وتقديم: فؤاد مرسي / ٨١
- جمال البناء : القتل بالتجاهل / سعد القرش / ٩٧
- نزيف / قصة / إبراهيم فرغلى / ١٠٣
- الأجندة / كتب / مصطفى عبادة / ١٠٦
- حوار مع أهداف سويف / مجدى حسين / ١١٢
- لا تهلك أنس / شعر / عبدالقصود عبدالكريم / ١٢١
- اغتراب الحلم فى «أحبطوا مصر» لمحمد العمري / نقد / وائل فاروق / ١٢٤
- أضفاف / قصة / محمد عبدالنبي / ١٣١
- شهادة وفاة / قصة / وفاء حسن / ١٣٣
- تواصل / التحرير / ١٣٦
- قاموس المصطلح النقدى / د. كاميليا صبحى / ١٤٤
- أصوات القصص فى «جسد آخر وحيد» / نقد / د. مصطفى الضبع / ١٥٠
- قصائد قصيرة / شعر / نبيل خلف / ١٥٥
- هذا ما حدث / قصة / أحمد عبدالعال / ١٥٩
- \* كلام مثقفين / كثرة الطرابيش ووفرة الكروسة / صلاح عيسى / ١٦٠

## أول الكتابة

هل يمكن أن تنشأ جماليات بعزل تام عن الواقع الاجتماعي؟ يبقى هذا السؤال حالاً وجوهرياً في زمننا وفي ظل التحولات العاصفة التي يشهدها.

وهكذا نعود مرة أخرى إلى موضع الواقعية الاشتراكية في قرارة لتطور المفهوم وما لحقه من تشوهات وآفات تطوره يقدمها لنا الناقد الفلسطيني «أنطوان شلحت» الذي يعيش في إسرائيل، مستخلصاً أن «الأديب بدون الحرية يموت».. فحين قمعت السياسات الرسمية في الاتحاد السوفيتي السابق حرية الأدباء والمفكرين، تحصد الفنون الجمالية الغنى في مفهوم الواقعية، ويرز الشعاري والسياسي الضحل ليهمش أعمالاً إبداعية كبيرة ويدمّر القيم الفنية الأخرى، بالرغم من أن مدعيعها كانوا ينتشرون إلى الشياط الواقعى الاشتراكى بمعناه الواسع دون أن ينتسماً لتلك التعريفات التي «لوحت بهراوة الشرطي».

وفي رسالته من «موسكو» يقدم لنا «أشرف الصباغ» قرارة واسعة للكيفية التي يستعبد بها الروس الآن كاتبهم العبقري «مكسيم جوركى» بعد أن أهالوا عليه التراب. وهم لا يستعيدونه في الإطار القديم لما أسماه النقاد والمفكرون الآخرين بـ«النصوص المقدسة» التي كانت الواقعية الاشتراكية المدرستية المدسوسة بختم الحزب والدولة قد فرضتها، لكنها استعادة جوركى تقاصم وتصطدم بتلك التزعزعات العدمية والغلوطوية التي ترفض كل مبدأ أو قيمة أو منظور إبداعي إنساني وتدعى إلى التحلل من أي أساس نظرية «جماليات» للعملية الإبداعية، وتزدئ عملياً إلى تفتت الأسئلة الصعبة إلى جزئيات صغيرة تقوم على أوهام كبيرة ضمن طقوس تجنب الجنود وتفريح في الهوامش، وتلتقط في ذلك مع بعض التيارات ما بعد الحادىئة المفرقة في التشكيل عبقة الوشائع بالنزاعات العدمية والقدرة الالتبالية التي تنفي قدرة الإنسان الفاعل على الاختيار والرفض والتمرد ومن ثم الإسهام في تغيير الواقع إلى الأفضل بفعاليتها.

ولابد أن تؤدي مثل هذه العملية - حيث لا يرتبط الجزء بكل - إلى تغييب الطابع الاجتماعي للشخصية الإنسانية المخلوقة فيها بما يدفع بها للاغتراب والغوص في برودة الأشياء، بل وتعلن من شأن التزوع الميتافيزيقي المعانى الذى يقطع الأواصر بين الخيال وبين الواقع، سواء في ذلك الواقع الذى ينشأ منه الخيال، أو ذلك الذى يتطلع إليه، مع أن جماليات الواقعية، والواقعية الاشتراكية كما أثبتت كل عمل «جوركى» الذى تستعيده روسيا كما لو أنها تستعيد روحها المضيعة بعد الهوان الذى أخلفه بنفسها، هذه الواقعية لا تستغل على الاغتناء والتطور والتجدد مع معطيات كل واقع، بعينه، كما أنها ترفض الاختزال بالاتجاه الدوچمانى الإداري الضحل الذى جعل منها نظرة رسمية، «لقد كان جوركى ومازال حامل لواء الثورة بشجاعة وحرية ضد الفن الفاسد والمنحط، ضد الأيديولوجيا المتجردة معاً».

إن الأدب الواقعى الاشتراكى العظيم يظل حياً على مدار الزمن، بينما تندثر وقوف الأعمال السطحية ضيق الأفق التى أنتجها الخوف أو الروح الوصولية، وهو درس مرکب لللغة والغلوطيين في آن واحد يستلهمه نقدياً كل مدعٍ أصيل.

ولعل اختيارنا للديوان الصغير الذى أعده لنا القاص «فؤاد مرسى» من مجموعة قصص كتبها بالعاشرية المصرية الدكتور مصطفى مشرفه أستاذ الأدب وصاحب النص الفريد فى تاريخ الأدب العربى، وهو روايته «قطرة الذى كفر» التى نشرها كتاب «أدب ونقد» فى طبعة ثانية قبل سنوات، لعل هذا الاختيار أن يصب كنهاذج إبداعية فى قضية العدد عن الواقعية الاشتراكية، فقد كان «مشرفه» مهمماً بالوصول إلى أوسع قاعدة من القراء، وهو يصرخ همومنا بلغتها فى قالب فنى ساحر ببساطته، إذ يعيد تركيب الواقع بلغة الناس، اليمومية المفروضة فى مفراداتها القرمية وصورها الواضحة وبلاعاتها وشعريتها، ويفرض فى أعيان الروح الشعبية الأصلية التى طبعتها كل من الشفافة الدينية بطابع قدرى غيبى والمرادفات الشعبية بخيالها الجامع الذى لا محنة حدود، والذى يجتاز بقوته صرامة المواجه والمحرمات ويخلق قيماً جديدة تتأسس على الحرية والمجاز.

ولو كانت رواية «قطرة الذى كفر» قد حظيت فى حينها بالاهتمام النقدى والإعلامى الواجب ولم تخاصها التزعمات المحافظة الطاغية لها لعبت دوراً كبيراً فى تغيير وجه ومسار الكتابة الواقعية فى مصر، وتشجيع أجيال من المبدعين على ابتكار لغة كان «ترقيق الحكيم» قد سماها فى مسرحيته «الصنفة» باللغة الثالثة، والمتناسب فإن مصطفى مشرفه هو شقيق عالم الرياضيات د. على مصطفى مشرفه الذى تحمل ذكره المائة هذا العام.

أما التجربة الروائية المهمة التى سارت على درب «شرقية»، فهى رواية «فكري الخرى»، «الرحلة»، التى قدمت واقع عمال الغزل والنسيج القادمين منريف المحلة بأسلوب صادق ويلعنه وديمقراطى، لأنه يعطي حق الكلام للذين نادراً ما كانوا أبطالاً فى الأدب، وقد سبق أن قدمت «أدب ونقد» ملفاً عنها. ومع ذلك فإن الكتابة بالعامية المصرية أو بعامية أى بلد عربى آخر ليست خالية من المشكلات الجدية، ففى رسالته لنا من باريس عن مهرجان السينما العربية الذى ينظمه «معهد العالم العربى» كل عامين، يكتب الناقد «كمال رمزى» أن حوار بعض الأنفلام جرى «بلهجات مشرفه فى محليتها مما جعل متتابعتها أمراً بالغ الصعوبة حتى أن متتابعة الفيلم من خلال الترجمة المطبوعة على الشريط أسهل من متتابعة لهجة الأبطال...». وهى مسألة تحتاج إلى بحث جدى خاصة إننا دعاة وحدة عربية أحد أساسها وحدة اللغة والثقافة.

ولا نملك إلا أن نشعر مع «كمال رمزى» بالسخرة لأن بلدنا عربياً واحداً لم يفكر فى تنظيم مهرجان للسينما العربية على كثرة عدد المهرجانات فى كل البلدان، رغم الخطاب السادس المكرر عن ضرورة إحياء التضامن العربى والتنسيق، كما أن ملاحظته عن تواضع إبداعنا السينمائى ودعوهه لدراسة خاصة للموضوع تجعلنا نتساءل: أليس الأجدى من تحويل حياتنا الثقافية إلى لهاث متواصل وراء المهرجانات رصد ولو جزء من ميزانياتها الطائلة لتطوير الإنتاج السينمائى الذى يختصر فى مصر؟ بل وربما الوصول إلى إنتاج مشترك كثيف بين البلدان العربية وبعضها البعض، إذ وجد الناقد أن غالبية الأفلام هي إنتاج مشترك بين بلد عربى وأخر غير عربى، دون «غلطة» واحدة.

وتثير هذه الرسالة الفنية عن المهرجان قضية محورية فى الشفافة العربية المعاصرة وهى قضية التسريب الأجنبى وشروط المؤلفين خاصة إذا كان هذا المؤلف إسرائيلياً يدعم قبليماً لعربى يعيش فى

إسرائيل، وكانت قضية مشابهة قد ثارت قبل وفاة الكاتب العربي الفلسطيني «إميل حبيبي» بسنوات قليلة، حين قبل صاحب «المتشائل» جائزة من الدولة العبرية ومنع قيمتها للهلال الأحمر الفلسطيني وانقسم الرأى العام الثقافي والسياسي بين مزيد ومعارض، ورأى المعارضون أن من حق «إميل حبيبي» كمواطن إسرائيلي أن يحصل على الجائزة، ومن حق القومية الثانية في إسرائيل أن تعرف الدولة بتميز أدبها. ورأى المعارضون أن «حبيبي» هو مواطن فلسطيني اغتصب الإسرائيлиون وطنه وأقاموا على جزء منه دولة عنصرية تمارس التمييز ضد الفلسطينيين، ما هذه الجائزة إلا الفتاع المصنوع جيداً للشموه على عملية التمييز تلك، كذلك فإن إسرائيل لم تكتف بما اغتصبته من الأرض لتقيم على دوتها، بل احتلت ما تبقى من فلسطين مع أراضي ثلاثة دول عربية.

المهم يبين لنا «كمبال رمزى» أن التمويل الإسرائيلي أثر تأثيراً قوياً على رسالة الفيلم فبهـت الاحتلال، وليس السجال الدائر الآن إلا تعبيراً عن حالة الترهـل والبلـلة التي أصابـنا على مدى عشرين عاماً هي عمر اتفاقيـات كـامـب دـافـيدـ، التي جـعلـتـ الـاعـتـرافـ بـإـسـرـايـلـ أـسـراـ وـاقـعاـ، وـولـدـتـ «ـكـامـب دـافـيدـ» وـاـنـفـاقـةـ الصـلـحـ بـيـنـ حـكـوـمـتـ مـصـرـ وـإـسـرـايـلـ سـلـسـلـةـ منـ التـنـازـلـاتـ منـ «ـأـوـسـلـوـ» إـلـىـ وـادـيـ عـرـبـةـ، وـهـىـ تـنـازـلـاتـ قـدـمـهـاـ العـرـبـ دـوـنـ أـنـ يـحـصـلـوـاـ عـلـىـ الـحـدـ الـأـدـنـىـ مـنـ حـقـوقـهـمـ الـشـرـوـعـةـ، وـبـالـنـاسـيـةـ فـيـ هـذـاـ الشـهـرـ تـكـونـ قـدـ مـضـتـ عـشـرـونـ عـامـاـ عـلـىـ «ـكـامـب دـافـيدـ» وـخـمـسـةـ أـعـوـامـ عـلـىـ «ـأـوـسـلـوـ» وـتـنـحـنـ لـجـنـيـ كلـ يـوـمـ حـصـادـهـاـ الـرـوـنـ أـفـقـاـ لـلـخـرـجـ الصـحـيـ مـنـ نـفـقـ الـاسـتـعـلـاءـ وـالـاسـتـيـطـانـ إـسـرـايـلـ وـالـعـزـ العـرـبـ الـمـشـبـنـ وـنـحـنـ مـعـدـوـنـ جـمـيعـاـ لـلـتـفـكـيرـ وـالـعـلـمـ لـلـقـلـقـ مـثـلـ هـذـاـ الـأـقـ.ـ

في مقالـهـ عنـ التـنـورـ كـيفـ اـنـتـهـيـ؟ـ وـالـذـىـ يـوـاصـلـ إـثـارـةـ أـسـنـلـةـ النـهـضـةـ التـىـ فـتـحـنـاـ دـفـاتـرـهـ يـقـرـرـ الـدـكـتـورـ «ـسـعـيدـ توـفـيقـ»ـ أـنـ «ـلـيـلـاـ الحـالـكـ لـاـيـزـالـ قـائـماـ مـنـذـ سـبـعـةـ قـرـونـ»ـ، وـيـقـدـمـ مـجـمـوعـةـ مـنـ الـأـطـرـوـحـاتـ التـىـ تـحـتـاجـ لـفـحـصـ وـنـقـاشـ طـوـيـلـ مـنـ قـبـيلـ أـنـ التـيـارـ الـعـلـمـانـيـ يـسـقطـ مـنـ حـسـابـهـ قـضـيـةـ الـهـوـيـةـ، فـيـ ظـنـيـ أـنـ قـطـاعـاـ رـئـيـسـاـ عـلـىـ الـأـقـتـلـ مـنـ هـذـاـ التـيـارـ مـعـنـيـ عـنـيـةـ فـاتـقـةـ بـقـضـيـةـ الـهـرـبـةـ، لـكـنـهـ يـرـىـ فـيـهـاـ وـعـلـىـ الـعـكـسـ مـنـ التـيـارـ الـدـينـيـ بـكـلـ ظـلـلـهــ سـيـرـورـةـ وـلـيـسـ مـعـطـىـ ثـابـتاـ وـجـدـ مـرـةـ وـاـحـدةـ فـىـ الـدـينـ وـاـكـتـمـلـ، كـماـ أـنـهــ أـيـ التـيـارـ الـعـلـمـانـيــ لـاـ يـتـخـذـ مـوـقـفـاـ مـعـادـيـاـ مـنـ الـدـينـ جـيـبـاـ يـضـعـ نـفـسـهـ فـيـ خـصـومـةـ مـعـهـ باـسـمـ الـعـلـمـ، وـهـكـذاـ خـجـدـ أـنـفـسـنـاـ فـيـ صـرـاعـ مـفـتـلـ بـيـنـ الـعـلـمـ وـالـدـينـ، وـبـالـتـالـيـ بـيـنـ الـعـلـمـانـيـةـ وـالـدـينـ كـمـاـ يـقـولـ الـدـكـتـورـ «ـسـعـيدـ»ـ، وـهـوـ قـوـلـ جـانـبـهـ الصـوابـ لـسـبـبـ بـسـيـطـ، هـوـ أـنـ الـعـلـمـانـيـةـ الـمـصـرـيـةـ وـالـعـرـبـيـةـ لـمـ تـخـتـلـقـ خـصـومـةـ بـيـنـ الـعـلـمـ وـالـدـينـ، بـلـ دـعـتـ لـلـفـصلـ بـيـنـهـمـ بـصـرـاحـةـ، كـمـاـ أـنـ الـطـابـقـةـ بـكـلـ فـصـائـلـهـاـ فـيـ إـطـارـ سـعـيـهـاـ لـنـفـيـ الـأـخـرـ الـعـلـمـانـيـ وـعـزـلـهـ عـزـلاـ كـامـلاـ عـنـ الـجـاهـيـرـ الـجـمـاعـاتـ الـدـينـيـةـ بـكـلـ فـصـائـلـهـاـ فـيـ إـطـارـ سـعـيـهـاـ لـنـفـيـ الـأـخـرـ الـعـلـمـانـيـ وـعـزـلـهـ عـزـلاـ كـامـلاـ عـنـ الـجـاهـيـرـ الشـعـبـيـةـ لـتـفـرـهـ هـيـ بـهـاـ بـدـعـوـيـاـ أـنـ الـعـلـمـانـيـ مـلـحـدـ وـيـنـكـرـ الـدـينـ وـهـوـ مـنـ ثـمـ خـارـجـ عـلـىـ الإـجـمـاعـ، كـمـاـ أـنـ سـلـطـةـ الـاستـبـادـ تـفـعـلـ الشـيـءـ نـفـسـهـ عـنـدـ الـضـرـورةـ لـعـزلـ خـصـومـهـاـ.

والـعـلـمـانـيـةـ تـدـعـوـ إـلـىـ فـصـلـ الـدـينـ عـنـ السـيـاسـةـ لـاـ عـنـ الـحـيـاـةـ، وـتـرـىـ أـنـ هـنـاكـ مـسـاحـةـ وـاسـعـةـ مـنـ الـفـكـرـ الـإـسـلـامـيـ الـمـسـتـنـيرـ تـلـقـيـ مـعـ هـذـاـ الـهـدـفـ، وـقـدـ جـرـىـ إـجـهـاضـ كـلـ الـمـحاـوارـاتـ الـفـكـرـيـةـ الـجـريـدةـ لـمـلـمـنـةـ الـإـسـلـامـ قـامـ بـهـاـ أـصـحـابـ الـمـصالـحـ مـنـ الـمـحـاـفـظـيـنـ وـالـرـجـعـيـيـنـ سـدـنـةـ الـإـسـتـبـادـ الـدـينـ صـادـرـوـاـ كـتـبـ طـهـ حـسـينـ وـحـاـكـمـوـ وـحـاـكـمـوـ الشـيـخـ عـلـىـ عـبـدـ الـراـزـقـ وـقـتـلـوـ «ـفـرـجـ فـوـدـةـ»ـ وـطـرـدـوـ نـصـرـ حـامـدـ أـبـوـ زـيدـ

من وطنه، هو الذي يبحث بعمق في التأويل العلمي الموضوعي للدين ولم يدع أي منهم للإلحاد ولا كان هذا موضوعه.

ولمل نقطة الضعف الرئيسية في مقالة الدكتور سعيد تكمب في العزل الكامل للمستوى الفكري الذي هو موضوعه عن الصراع الاجتماعي. الاقتصادى وتحليلاته المختلفة، وهو الصراع الذى أثر تأثيرا بالغا في المعركة الفكرية التي مازالت دائرة حتى الآن حول فصل الدين عن السياسة، وحيث تكتسب العلمانية أرضا جديدة شبرا بشبرا في ظل مناخ معاد ومتورط ليس ضد العلمانية كبناء فكري فحسب، وإنما أساسا ضد تحلياتها على صعيد الحريات العامة من تعدديه وحرية في الفكر والاعتقاد والتنظيم، وأهم من هذا وذاك حق الانتقاد الجذري. ونحن ندعوه بل ونخاطبه لمواصلة الاشتغال على دفاتر النهضة من كل زواياها حتى لا يغفلنا الحقيقة لسب أو آخر.

ويقدم لنا الرواى والناقد الصديق «سعد القرش» قراءة في نظر «جمال البنا» للفكر الإسلامي المستقل، الذي تعادله جماعة الإخوان، وقد أثارت له ثقافته الواسعة أن يرى أن الاخلاق ضرورة إنسانية، وهذه قضية مركزية في فكر الفالبيبة العظيم من الجماعات الإسلامية، إذ أنها ترى أن من يختلف معها كافر وخارج على الجماعة ولابد من معاقبته، دعا «جمال البنا» إلى احترام حرية الفكر، وحتى حرية الفكر والارتداد عن الإسلام، تلك الحريات التي أقرها القرآن الكريم ودافع عنها دون أن يشير إلى أية عقوبة دنيوية على من يمارسها.. . ويؤكد البنا أن قضية الردة صناعة فقهية شأنها شأن نكرة الاستتابة التي ليست إلا إرهايا يفكريا وإلا لاذقا نفسيا.

وانتقد البنا بشجاعة استخدام السعودية لفوائض النفط الهائلة التي جنتها بعد حرب أكتوبر في إنشاء بعض الجامعات الإسلامية ورابطة العالم الإسلامي «وجوهر ما تدعو إليه هذه الهيئات هو الفكر الوهابي الذي يدور حول طقوسيات لا قيمة لها...». وقد جات السعودية لتتحقق من آفاق الفكر الإسلامي ولتبنيه على النقل دون إعمال العقل...». «جمال البنا» مفكر مظلوم يستحق إنتاجه الغزير دراسة وافية وهو ما نعد به.

وقد رحل عن عالمنا قبل أسبوعين جليل مستتبير هو الدكتور «سيد رزق الطويل»، الذي تعاملت معه «أدب ونقد» فكتب لها وسألته في تحقيقاتها حول مصادر الكتب باسم الدين فكان مثالا للتسامح داعية للحوار والمجادلة بالحسنى، وندعكم أن نكتب عنه كتابة مستفيضة في عدد قادم رحمة الله.

ويحظى النقد التطبيقي الجدى في هذا العدد بمساحة كبيرة وتنوع في المدارس من نقد مضمونى يسعى وراء المدلول ويستخلصه ببراعة فى قراءتين لكل من «وابل نارون» و«نصال حمارنة»، حيث يتجلى الاغتراب فى رواية «عبدالسلام العمرى» «اهبطوا مصر» فى صورة أبعد ما تكون عن غربة الإنسان الفرد لأنها غربة الأمة ودورها وطموحاتها، وهو ما يسميه «وابل» باختراق الدور الاجتماعى والتاريخى الذى يدمره الفساد والتشوه، ويتحمل الوطن كله مسئولية الفساد والتشوه.

وفى روايته الجديدة «شموس الغجر» يقدم الكاتب السورى «حيدر حيدر» رؤية تنبع من المخاص والعام خبروطها المشابكة كما تقول نضال، حيث تتكون عائلة جديدة حرية ينمو أفرادها وسط علاقات غير تقليدية، تدمرها السلطة العسكرية الأحادية الاستبدادية، وفى ظل الأزمة الخانقة يلجم البعض

إلى الخرافات أو الميتافيزيقا، والبعض الآخر يعن إلى الأيام الخوالي، أيام الزهو الشوري، ويعيش في تعاسة اليأس من الملوث والإحباط من المكتسب. ويفجر «ماجد زهوان» الفلسطيني نفسه داخل السفارة الإسرائيلية في «نيقوسيا» في الذكرى الثانية عشرة لاغتيال المناضل الفلسطيني «ماجد أبو شرار» تاركا وصيته لـ«رواية» الحبيبة والرمز «وحدة الدم الآن يكسر ناب الوحش.. كوني قوية وشامخة ياراوية...».

أما الدكتور «مصطفى الضبع» فيبحث بجد عن الدلال في مجموعة «رانيا خلاف» الأولى «جسد آخر وحيد» حيث يرى أن كل صوت نسائي يتماشى مع صوت شهزاد بدرجة أو بأخرى ليكون السرد شكلاً من أشكال حماية الذات لنفسها ضد المجهول، يتعدى الجسد في المجموعة كونه موضوعاً سردياً ليصبح تقنية داخلية في تسيير النص المنتج للدلائل ورموزه، تشكل رانيا صوتاً فريداً بين جيلها يستحق أن نسمعه.

وتدفع إلينا المطابع بعشرات من النصوص الجيدة التي تستحق الترقف والدراسة، تحتاج متابعتها إلى عدة مجلات، ومن جانبنا سوف نحاول من الآن فصاعداً أن نبقى على مساحة النقد التطبيقي ساعين بقدر الإمكان لتابعة هذا الجديد المبشر.

\*\*\*

حين نشرنا ملف إبداعات الشباب في شبرا الخيمة قبل شهور، سقطت مناقصة جميلة لـ«محمد عبدالنبي» وهو ماستر المجموعة ومنظم لقائاتها، وهو نحن ننشر «أضفاث» في هذا العدد ونعتبر عن التأخير محتفين بروح التمرد والتوق للحرية التي تتشعب بها القصة، ثائرة على مؤسسات القمع الروحي، مثل بطيئها المراهقين الحالين نسمى أن نظير «وقد نبنت لنا أجنبية حضراء كيسام أو ملائكة.. ولحقنا فرق المهد والبيت وكل شيء»، وضحكتنا لهم وعلبهم من السحب وقرأتنا الريع بلا عجلة وبلا شيخ فلهم أجر عنون.

\*\*\*

بعد مناقشة مستفيضة في مجلس التحرير استحدثنا هذا الباب الذي نتمنى أن تجدوا فيه مادة غنية تتعامل مع الشخصيات والظواهر المألوفة من منظور مختلف وتبدأ «المصورات» بذلك القطعة الفنية التي كتبتها لنا الزميلة «غادة تبيل» عن «أسهان»، فعلى كثرة ما كتب عنها تبقى هناك مناطق لم يكتشفها أحد، سوا، في تكوين شخصيتها ودعائمها وإمكانيات صورتها الغريب، وإن كانت سوف نشعر بعض القلق إذا، الأعذار التي الشمتها «غادة» الفارقة. مثل كثرين. في حب «أسهان» لعمل الأخيرة مع المغارات البريطانية التي قيل إنها ربت مقتليها الفاجع.

هذا الباب الجديد هو اختيار لنا ولكم.. اختيار لمارفنا وقدراتنا ومحبتنا، وإذا تنتظر آراءكم ومقرراتكم حوله لأنه اختيار لنظرتكم للمجلة وصورتها لديكم ولتوقعاتكم منها.سوف نحتفظ بمناجاتنا لأعداد قادمة.. ساعين لرضاكم أو تقدكم وإضافاتكم قبل كل شيء.

المحررة

## في ذكرى مكسيم جوركى:

ويتأكيد لا يقبل الشك: «أن اسمه الحقيقي هو ألكسي مكسيروفتش بيشكوف، ذلك الاسم الذي ولد مينا سوف يظل على الدوام في القوانين الكنسية فقط. فروسيا لا تعرف محبوها الشاب إلا باسمه الذى اختاره: مكسيم جوركى.

\*\*\*

ولد مكسيم جوركى فى ٢٨ مارس ١٨٦٨، وبعد أربعة وعشرين عاماً ونصف العام من ولادته ظهر اسمه لأول مرة فى الصحف، فى ١٢ سبتمبر ١٨٩٢ على قصته الأولى «ماكارا تشودزا» بصحيفة إقليمية تسمى «القرقاز». فماذا تبقى لدينا من جوركى بعد مرور مائة وثلاثين عاماً على ميلاده؟ ماذا تبقى من أناشيد الإنسانية، ومراراته، وغناياته التى لم تترجمه أبداً إلى القابعين على «الكراسي»، وإنما كانت على الدوام تنتشر بين الأطفال، بين الناس، وفي الجامعات، تأخذ مكانها إلى جانب الموروث الروحى.. الشعبي عن الفلاحين والعمال والبساطاء، وفي قلوب الأمهات.. وبالذات الأمهات.

لقد كان مكسيم جوركى هو الكاتب الروسى الوحيدة.. على الإطلاق، إذا جاز التعبير فى هذه الحالة تحديداً - الذى أجمع الكل بلا استثناء على التضمين به ككتب فداء، مجرد قيام «البيرسترويكا»، حيث هبت موجة هجوم جبارة

## طائر النوء مازال يُحلق

### إعداد: أشرف الصباغ

عندهما يبدأ الحديث عن جوركى يشعر الإنسان بفحة شديدة، هذا إذا كان الحديث يدور مع الأصدقاء.. الرفاق.. الذين ساروا قليلاً جداً لظروف كثيرة؛ أما إذا دار الحديث مع غير الأصدقاء، فالصرخ أو الصمت هو الملازمو الوحيد.. الممكן.. كى لا ينتحر الإنسان، وحتى لا تقع فى دائرة الانفعال اللعينة التي تشير.. للأسف الضحك وربما السخرية.. عند الكثيرين فى زمننا الحالى، قيام «ألكسي مكسيروفتش بيشكوف» الذى أخذ اسم أبيه «مكسيم» ثم اختار لقباً آخر هو «جوركى»، أى المر، صنع لنفسه اسمًا جديداً هو «مكسيم جوركى». وعن ذلك تحدىداً كتب الأكاديمى ميلاخسون دى فوجرو فى كتابه «مكسيم جوركى.. شخصيته وأعماله» الذى صدر عام ١٩٠٣،

وكاسحة ومسحومة خلال الأعوام التي تلت «البيرويسترويكا» عملت على تشويه جوركى ووصنه بالانحطاط والصلعة والانتهازية، هذا على المستوى الشخصى. أما أعماله الفنية فقد وصفت فى إطار هذه المحلة، المدبرة، المرجهة بأنها كانت أدبا رخيصا ودعائيا، بل ولبيست فى الأصل أدبا وإنما مجموعة من الشعارات السياسية المنافقة. وعندما انهار الاتحاد السوفيتى وقامت روسيا الاتحادية، بدا هذا «الجوركى» وكأنه لم يكن أبدا، بل ولم يولد فى الأصل. تجاهله الأوساط الثقافية بمختلف توجهاتها، وكذلك وسائل الإعلام والتقاد والباحثون، حتى تلامذته أداروا له ظهرورهم على طريقة يهودا وأمثاله.

وظل مكميم جوركى منذ بداية التسعينيات حتى عام 1996 مهملا ومغيبنا مع سبق الإصرار والترصد، إلى أن استيقظت جماهير المسرح الموسكوفى فى الموسم المسرحي لعام 1997/٩٦ على أربع مسرحيات دفعة واحدة لجوركى يجري عرضها على خشبات مسارح موسكو فقط: «الأخيرون» و«الهمج» و«الأعداء» و«مشاهد تراجيكوميدية من حياة الراحة». حتى ذلك الحين ومنذ عام 1985 تقريرا بذات كتاب جوركى تختفى تدريجيا من المكتبات، وهى الأعمال التى ترجمت إلى كل اللغات، بل وعرضت مسرحياته على خشبات مسارح عديدة فى القارات الست، وكان من الممكن لأى قارئ فى العالم أن يحصل على مؤلفات جوركى بلغته من أية مكتبة فى الاتحاد السوفيتى أو بنادقه. فى ذلك الحين كتب أحد التقاد الأمريكين المعينين للمتحف للمسرح الروسى: «الغرب أن المسرح الروسي يعود مرة أخرى إلى جوركى. إن ذلك لا يعني إلا شيئا واحدا فقط، وهو أن الروس لم يتحققوا بعد». فى حين كتبت الناقدة المسرحية «نتاليا ستاروسيلسکايا» تعليقا على هذه الظاهرة: «يبدو أن ذلك قد حدث لأننا على مدى عشر سنوات كاملة استطعنا أن نحس أننا بالفعل «همج» و«برجوازيون» صغار «ضيق الأفق»، و«أعداء» ومتسللون أيضا». (انظر مجلة «أدب ونقد»، العدد ١٢٥، يناير ١٩٩٦، ص ١٨٧ - ١٩١).

بعد ذلك الموسم المسرحي أسلوا المختار على مكميم جوركى. تجاهله تماما، أو راحوا يشوهونه على المستويين الشخصى والإبداعى. وفي صمت يشبه الخناد إلا من بعض السحوم الناقعة من ٢٨ مارس بهدوء شديد، ونسى الجميع أن جوركى - الكاتب الروسى «اللُّغَةُ» - هو الذى كان ومازال حامل لواء الثورة بشجاعة وحرية ضد الفن الفاسد والمنحط، ضد الأيديولوجيا المتحجرة، ضد التعامل ببساطة وسطعية وضيق أفق مع الأدب.

وكما يفعل الناجر حين يفلس، راح الجميع يبحثون فى الدفاتر القديمة، واتضاع أن ليف تولستوى كان معتعوها وسليل مجاني، وبيانه لم يكن هو الذى يكتب نهايات أعماله. وبين دستورفسكى ملئات عقلها ومعادى لما يسمى بـ«السامية»، وتشيخروف منرض جنسيا. ومناهض لـ«السامية». ثم يصلون سريعا إلى النتائج «العلمية» تماما بآن الأدب الروسى قد انتهى على يد بوشكين، وأن بوشكين بالذات هو الذى قضى عليه. وما الثقافة الروسية إلا محض افتراء ووهم، مثل جوجول ذلك الدمية الكبيرة التى ألمحت العديد من الدمى الأصغر منها. وبدون شك تكون النتيجة: الروح الروسية روح مازوخية تعشق تعذيب ذاتها، سكونية جعلت الروس فى عمومهم كسامى وتنابية. هذا جزء مما يقال حاليا بنا، على التقليب فى الدفاتر القديمة، وربما غير الموجودة من أساسه، وذلك

بعد أن أصبحت قنوات التلفزيون الروسي مملوكة لطاغيّة المال المرتبطين برأس المال العالمي وبإسائيل وبالحركة الصهيونية العالمية وباللبناني الصهيوني في روسيا، وبعد أن صار المحسن العالمي الكبير جورج سورس هو الأب الروحي للثقافة الروسية، والعلوم الروسية، والشعب الروسي، حتى أنه في الفترة الأخيرة أعلن عن قراره بإنشاء «صندوق بوشكين»!

لكن مع الفشل النريع جزئياً - على الأقل حتى الآن - لذلك الهجمة المفولية، وفشل تلك الآلات الجبارية مجتمعة في نسف الثقافة الروسية بداية من بوشكين، وإحباط محاولاتها في تأجيج نار العدا، بين الكتاب الروس المعاصرين وأجدادهم القدماء، في القرنين الثامن والتاسع عشر، بدأت الحملة تتجه بشراسة إلى «جوركى» مرتكبة على عدة عوامل منها:

- ١ - عداء القوميين الروس لثورة أكتوبر ١٩١٧.
- ٢ - عداء القوميين الروس المطرفين لكل ما يتصل بالثورة بصلة.
- ٣ - عداء اليهود الروس للثورة وللقوميين الروس المطرفين.
- ٤ - عداء المعارضة الروحية الأرثوذوكسية للجمع ي باستثنى بعض نقاط الالتفاف مع القوميين.
- ٥ - انهيار الاتحاد السوفياتي وسيطرة أمريكا والغرب ليس فقط على روسيا وإنما على العالم كله.
- ٦ - حالة الترددي المسيطرة على كافة قطاعات المجتمع، اقتصادياً واجتماعياً وفكرياً، وفي وعي الناس بالدرجة الأولى.

هناك عوامل كثيرة في حاجة ليس فقط إلى مقالات منفردة تخص كل عامل على حدة، وإنما إلى كتب ضخمة تتناول هذه العوامل بالتفصيل. لكن الغريب في أمر تلك الحلة الشعراء التي يقودها الليبي الصهيوني مع الروس الجدد في روسيا، أنهم يتوجهون تماماً موقف جوركى من المشاكل التي حدثت بين الروس واليهود في روسيا في مطلع هذا القرن، ووقوف جوركى ضد محاولات الاعتداء على اليهود الروس. إنهم لا يتذكرون إلا أن جوركى كان يساند ثورة ١٩١٧، ويصنفونه بمحنة الثورة ومنشدتها الأعظم، ويصفونه - نتيجة لذلك - بالشفاق والانهزامية في علاقته بستانين بعد عودته من إيطاليا إلى الاتحاد السوفياتي. وإذا حدث وتذكروا موقفه من اليهود الروس، فهم يربطونه مباشرة بالسياسة الس塔لينية في محاولة خلط الأمور متوجهين أن موقف جوركى من اليهود الروس كان قبل قيام الثورة بأكثر من خمسة عشر عاماً، وقبل مجيء ستالين إلى السلطة بأكثر من عشرين عاماً.

الأغرب من ذلك أنهم يخفون تماماً أن ثورة ١٩١٧ تحديدًا هي التي منحت اليهود الروس كل حقوقهم، وساوت بينهم وبين كافة المواطنين الروس، وفضل هذه الثورة تولي اليهود أعلى المناصب في الدولة السوفيتية على الرغم من ضالة نسبةهم ليس فقط إلى نسبة أعداد الروس، وإنما بالنسبة إلى القوميات الأخرى. بل نسوا أن موقف جوركى ورثى هذا ما يغضبهم. كان نابعاً في الأساس من كونه مواطن روسي يطالب بحقوق جميع المواطنين الروس من كل القوميات، ويدافع عن كل الأقليات الروسية، بصرف النظر عن الاختلاف الديني والقومي والاثني.

ونسراً أن مبادئ تلك الثورة هي التي ألغت الفوارق بين القوميات، وأن هذه الثورة ضمت في صنف قادتها العديد من اليهود الروس، بل كانوا هم بالتحديد أغلب قادة ثورة ١٩١٧ (انظر كتاب أندرية ديكى بعنوان «اليهود في روسيا وفي الاتحاد السوفياتي». مقالات تاريخية، نوفوسibirsk،

١٩٩٤م، بالروسية). لكنهم لا يذكرون في هذا الإطار لا الروس ولا القوميات الأخرى، وإذا ما طال الحديث أيّاً من قادة الثورة اليهود، تظهر على الفور النزعة التبريرية اليهودية - الصهيونية، بأنّهم - قادة الثورة من اليهود الروس - كانوا مجرّدين على مساميرها. مع العلم - مرة أخرى - أن هذه الثورة، وهؤلاء، القادة (روس أو يهود على حد سواء) هم الذين حاولوا أن ينحووا الجميع حقوقهم بصرف النظر عن الفوارق التي ذكرناها سابقاً، ومن ضمنهم اليهود بالطبع.

وبالعودة إلى «تنذير العاشرة»، مكسيم جوركى - في ذكرى ميلاده المائة والثلاثين - يجد أنه قد بدأ ثورته الخاصة قبل ثورة ١٩١٧م، أي أن مكسيم جوركى كان قد أصبح كاتباً عظيماً قبل الثورة البلشفية بكثير، ويقدر ما أثر هو في الثورة، أثرت هي الأخرى فيه، وحتى الآن لا يستطيع أحد فصل الاثنين عن بعضهما البعض، لكن من الممكن بطبيعة الحال التعامل مع جوركى كأدبي وفنان وكاتب له مكانة خاصة على خارطة الأدب الكلاسيكي العالمي. فهو «تنذير العاشرة» طائر النور المبشر بالثورة، ليس فقط ثورة ١٩١٧م، بل وأيضاً بالثورة فى مضمونها الفلسفى والتضالى، والتي ربما ستحدث بأشكال أخرى فى أماكن أخرى وفى أزمنة أخرى. وعلى رأى أولجا إحدى بطلات «الشقيقات الثلاث» ليتشفّر: «لو أتنا ندرى، لو أتنا ندرى».

بعد هذه المقدمة التي تبدو طويلة نسبياً، لا يسعنا إلا أن نقم ببعض ما ورد في الصحف الروسية. رغم ضائقته النسبية - عن مكسيم جوركى في ذكرى ميلاده المائة والثلاثين. وتتراوح هذه المقالات بين الحسنة والذلة وبين الاعتراف والتجحيل والتعظيم. ولا أجد هنا دليلاً أقوى من الإحصائيات. لغة العصر. فقد كتبت الباحثة الأديبة والناقدة أولجا يوجوشينا في الملحق الخاص لـ«الجريدة المستقلة» يوم ٢٧ مارس ١٩٩٨م: «في سبتمبر عام ١٩٠٣م بدأت مؤلفات جوركى تظهر إلى النور في طبعات

ضخمة:

- ١ - المجلد الأول - قصص . ٥٥ ألف نسخة.
- ٢ - المجلد الثاني - قصص . ٢٧ ألف نسخة.
- ٣ - المجلد الثالث - قصص . ٥٩ ألف نسخة.
- ٤ - المجلد الرابع - قصص . ٦٠ ألف نسخة.
- ٥ - المجلد الخامس - قصص . ٥٢ ألف نسخة.
- ٦ - مسرحية «البرجوازيون الصغار». ٥٨ ألف نسخة.
- ٧ - مسرحية «في الحضيض». ٧٥ ألف نسخة.

وتصدر في العالم سنوياً ما يزيد على ٨٠ طبعة متفردة لأعمال الكاتب.

ويبلغ عدد طبعات الأم في الاتحاد السوفييتي فقط أكثر من ٢٠٠ طبعة، ووصل عدد نسخها إلى سبعة ملايين نسخة.

يمكن التأكيد أنه لم يحظ عمل قصصي طيلة تاريخ الأدب العالمي تقريباً مثل هذا العدد الكبير من القراء كماحظى به كتاب «الأم»، ولم يؤثر كتاب آخر غيره على مصائر ملايين البشر مثل تلك القوة. والمباشرة اللتين كانتا من تنصيبه. يقال عادة إن رواية الأم تصور حياة الطبقة العاملة وكفاحها ضد الحكم الاستبدادي والبرجوازية وتنامي وعيها الشوري وبروز القادة والزعماً، من بينها: كل هذا صحيح

بالطبع، إلا أنه معمم أكثر من اللازم. إن الرواية تصور ليس فقط الكفاح الشوري نفسه، بل أيضاً كيف تجري التحولات داخل إنسان الجماهير أثناء عملية هذا الكفاح ولهم المظهر. فيحيا ميلاد ثانياً - ميلاداً روحيَا. إن مبدأ التصوير في النثر، كما في الشعر، وكذلك في السرح، لم يكن ليعتبر مقبولاً فيما بعد إن لم يكن يعتمد على معارضته الإنسان المتعلّق اجتماعياً بالإنسان الاجتماعي، والإنسان الآلة بالإنسان عموماً. وكان جوركى أول من استمرّ هنا المبدأ لنصرير كفاح الطبقة العاملة ضدّ النظام الرأسمالي، بينما اكتسب موضوع «بعث» الإنسان معنى فلسفياً عميقاً وجورياً في ظلّ هذا الأمر. فإذا كان دیستويفسكي على سبيل المثال - يخشى أن يقام الكفاح الشوري في نفوس الناس مشاعر العداوة ضدّ بعضهم البعض، فإنّ جوركى قد قدم العكس: حيث الكفاح الشوري وحده جدير بتطهير الإنسان من كل الأنانيات التي بداخليه. وإذا كان «بعث» الإنسان بالنسبة للبف تولستوي يرثّم عن طريق تكامله الثاني الداخلي لا غير، والمرتبط بانقطاعه عن السياسة، بفكرة عدم مقاومة الشر، فإنّ بطلة «الأم» تقتل الحقّ في أن تهتف بمجرد أن تضع قدمها على طريق النضال: «لن تقتل روحي، لأنها تبعث». هناك موضوع عانٍ رئيسيان في أعمال جوركى، يمكن أحدهما الآخر، ويكشفان عن «سر الأسرار» لعالم مدركاته. أحدهما موضوع «بعث» روح الإنسان، الذي يربط مصيره بمصير الشعب، بالتطور الشوري للواقع. والموضع الثاني «اندثار الشخصية»، كانتقام بصيب أولئك الذين يحاولون عزل ذاتهم عن الجماهير الشعبية. هنا الكلام للباحث الأدبي «ب. بيتاليك» الذي جاء كمقدمة للجزء الثالث - بالعربية - الصادر عن «دار رادوجا»، موسكو عام ١٩٨٨.

وبخصوص علاقة أعمال جوركى بالأفكار البشتوية يقول بيتاليك: «رأى كثیر من النقاد أن سبب شعبية جوركى تعود إلى أنه صور في أعماله أنساً لا متنفسٍ - متشردين، ورسم مشاعرهم وأمزجتهم وطموحهم الفوضوي للتزعّة الفردية «وحربيتها المطلقة»، وتوافقهم مع أفكار نيشتشة المحترقة «للجموع»، والأخلاق وكل أنواع الالتزام الجسامي. ولم يكن ذلك الكلام صحيحاً، فجوركى صور في أعماله المتشردين والخلفاء فعلاً، وبطريقة واضحة لا يضاهيه فيها أحدٌ من قبل، إلا أنه لم يشاركهم طموحاتهم الفوضوية أبداً، وكان منذ البداية من غلاة المناوين للنئيتشية (...). ان بطل فريدريك نيشتشة المفضل «الإنسان الشفوق» زرادشت يقول: «إن الإنسان يكون سعيداً فقط عندما يكون متزحجاً»، لكن حكاية لارا تؤكد أن التوحد هو أتعس مصير يصيب الإنسان، بل وحتى الموت كعقاب هو أهون شأنًا من ذلك».

## فيتالى تريتيكوف.. الجريدة المستقلة

إن مكسيم جورجي لا يتحاشى اليوم مع المواقف الجديدة في روسيا، بالضبط مثل العديد من العظام في تاريخها. وهذا طبيعي تماماً، بل ومنطقي، لأنّ هذا الزمان هو زمان الربا السياسي والانحطاط الروحي، زمن العصارات وسيطرتها، زمن وبا - استبدال وتبدل الأذكار والأيديولوجيات من مختلف التوجهات والأجناس السياسية، زمن تغيير كل شيء، بكل شيء، لا يتلام مع الشرف والأمانة حتى في الديهييات المشتعلة في تقويم المواهب الأدبية والإبداعية.

إنه زمن هؤلاء الناس الذين لا يستطيعون أن يبحروا انبطاعات أيامهم الأولى.. أيام الطفولة والصبا، والذين يعملون على تشويه مؤلف «طفلتي» و«بين الناس» و«جامعياتي» تلك المؤلفات التي ليس فقط لا يوجد مثلها، وإنما لا يوجد ما يشبهها أو يرتفع إلى مستوىها في الأدب الروسي بعد جوركى. إنه زمن هؤلاء الناس الذين لا يستطيعون حتى كتابة صورة أدبية فنية في خمس صفحات يمكنها أن تقتضي ولو لحظة واحدة من تلك اللحظات التي وردت في أعمال جوركى. هؤلاء الناس الذين لا يمكنهم أن يكتبوا نصا مسرحيَا واحدا دون أن تختلط عليهم الديوالرجات والمترولجات، هم أنفسهم يسخرون من دراما جوركى، تلك الدراما التي تستكمل خطى أستروفوسكى وتشيخرف، إنهم هؤلاء الناس الذين يفكرون في مصير روسيا في القرن العشرين، وفي الوقت نفسه ينتقدون ويقللون من شأن «حياة كليم ساجين»، أفضل عمل ملحمى في القرن العشرين عن حياة الاتلنجنسيا الروسية.

والدهن حقا أنه زمن هؤلاء الناس الذين صمموا في عصر بريجينيف والعصر السابق عليه، أو في أسوأ الأحوال سبوا ولعنوا في مطابخ بيوتهم أو في حجرات نومهم فقط، إنهم هم أنفسهم اليوم يتحاسرون على مؤلف الأفكار التي لم تكن أبداً في زمنها، على ذلك الإنسان الذي عانى عبودية المرحلة الفيصلية وحرتها، وعاش حرية الشبيوعية وعبيديتها.. هؤلاء الناس الذين يرتدون هلعاً أمام يلسين اليوم، لا يمكنهم أن يغفروا جوركى احترامه لستالين. إن جوركى ليس في حاجة إلى أحد يبرر له أن يدافع عنه بالنسبة لأعماله الإبداعية.. وهذا لاشك فيه. إنه في حاجة إلى توضيح وتفسير وتأويل، لكن في منظمة كاملة متكاملة، وليس على طريقة «القصص واللصق»، أو الاقتطاع والاقتطف ولوى ذراع المحققائق. إن جوركى ليس في حاجة حتى إلى كلماتي هذه، لكننا جميعاً في روسيا الآن، وفي العالم كله في حاجة ماسة ومملحة إليه. إلى هذه الظاهرة العظيمة التي لم تذكر طوال القرن العشرين، وربما لن تتذكر أيضاً في وقت قريب.

## بافل باسيينسكي.. الجريدة الأدبية

عندما يدور الحديث عن اليريل المائة والثلاثين بجوركى، ينسى العديد من الكتاب والصحفيين قضايا كثيرة حوله وحول إنتاجه، ويذكرون فقط أنه منذ مائة عام بال تماماً والكمال، أى في مارس ١٨٩٨ ظهرت إلى النور لأول مرة الطبعة الأولى من كتاب «قصص ومقالات» جوركى، ذلك الكتاب الذي حمل إليه شهرة لم يعرفها كاتب ناشئ من قبله، ومن بعده أيضاً.

هذا الحديث في حد ذاته خارق للعادة حتى بالنسبة لما يعيش ذلك الزمن الذي كان يتزايد فيه توزيع المجالات والصحف اليومية، ولم يكن أبداً يتناقض، وكانت المواهب الأدبية تتضاعف، والمؤلفون الجدد يولدون كل يوم. لكن في أيامنا هذه، يبدو هذا الحديث، ببساطة، أمراً غير ممكن، بل مستحيل، لأن جوركى البالغ من العمر وقتها (٣٠ عاماً) لم يكن من سكان العاصمة «سانкт بطرسبرج»، ولم يكن قد جاء إليها إطلاقاً قبل عام ١٨٨٩. لكنه.. في الواقع.. كما يُعْنَى في مذكراته، فقد سافر إلى موسكو ثلاثة مرات. كانت الأولى في أبريل عام ١٨٨٩ حيث وصل إلى «ياسينا باليانا» ماشيا على قدميه من أجل أطلب أرضاً وأموالاً لتأسيس «كوموننة تولستوي». وعندما لم يجد ليف

تولستوي في ضياعه سافر على الفور إلى موسكو. ومرة أخرى بامتحانات بالفشل. فعلى الرغم من أن صوفيا اندرييفنا زوجة تولستوي قد قبلت الضيف اللحر بعطف بل وقدمت له فطيرة وقهوة، إلا أنها لم تعطه. طبعاً - أية أموال، لأنها كانت تصطدم يومياً بالعديد من العاطلين والمتنازلة والمسكعين الذين يأتون إلى ليف نيكولايفيتش طلباً للأموال أو المساعدات، وكم كانت روسيا مليئة بهؤلاء، في تلك الفترة، فحتى ليف تولستوي نفسه كان يتسلّح هو الآخر مائلاً على قدميه آنذاك. وتضليل ألكسي بيشكوف (مكسيم جوركى) وانصرافه. راح كل منها يفر من الآخر إلى حين.

حمل كتاب جوركى الأول على صفحته الأولى إهاده إلى «أ. لاتين»، وكان لهذا المحامي الكبير في مدينة «نيجني نوفgorod» دوراً كبيراً في حياة مكسيم جوركى الذي كان يعمل عنده مشرفاً على البريد الصادر والوارد. وكان لاتين يعتبره وكيلًا لأعماله، وفي الوقت نفسه كانت لديه مكتبة ضخمة في منزله، مما يوضح جيداً أن جوركى قد نشأ بشكل طبيعي جداً وليس من بين الصالحين والمشددين كما يدعى في مذكراته. ومجرد وجود اسم لاتين على الصفحة الأولى من كتاب جوركى بهدم كلية تلك الأسطورة المختلفة عنه.

ومن ناحية أخرى، أردنا أم لم نردا، فمؤسس تلك الأسطورة التي تسمى مكسيم جوركى لم يكن أبداً من الشعب البسيط، وبالتالي لم يكن من الممكن أبداً أن يخرج جوركى من بين الصالحين والمشددين، وإنما قد خرج بالفعل من إحدى أسر مدينة نيجني نوفgorod الفنية جداً. إن مؤسس هذه الأسطورة هو رئيس إحدى الطوائف الصناعية فاسيلي فاسيليفيتش كاشيرين الذى كان يعلم جدياً بتزويع ابنته فارفارا من أحد الملوك الأغنىاء وليس من تجار ثانيات منزلية موهوب يسمى مكسيم بيشكوف (والد جوركى). وبشهادة أكولينا إيفانوفنا والدة فارفارا، فقد عقد الشابان قرانهما سراً دون علم الأب، وعاشاً يعزل عنده. وتطلب الأمر عاماً كاملاً لكي يصنف الأب المتسلط فاسيلي فاسيليفيتش عن ابنته التي ارتكت خطأً صبيانياً حطمته به أحلامه. ومن ثم سمح لها بالعيش في أحد أحججها منزله الضخم حيث ولد ذات صباح ربיעي من عام ١٨٦٨ ذلك الطفل الذي دخل إلى تاريخ الأدب العالمي بفضل الجد فاسيلي فاسيليفيتش.

في نهاية سبتمبر من عام ١٨٩٩ سافر جوركى لأول مرة في حياته إلى سانت بطرسبروج، وبعد عشرة أيام تجراً على هيبة أدباء العاصمة ورجال المجتمع بكلام جازح على إحدى مآدب العشاء المقامة في مجلة «المجاهدة». وطبعية الحال تضليل الناس، لكنهم حصلوا بذلك، لماذا؟ لأن جوركى كان في نظرهم هو المعيير عن الثقافة الأخرى - الحالية آنذاك، وكان مثلاً للخيار الثقافي الآخر «الثقافة من الدرجة الثانية». لم يكن يعرف أحد من أبناء ظهر هذا الشخص، ولكنهم رأوا فيه « بشير» روسيا المجهولة. إن ما حدث لم يكن بالضبط في مدينة بطرسبروج بل في ما كان فعلياً في ذلك الفراغ الفاصل بين الماضي والمستقبل. وبالطبع فليس مصادفة أن يصدر كتاب «مقالات وقصص» في نفس الوقت الذي صدرت فيه الطبعة الأولى المترجمة إلى الروسية من « هكنا قال زرادشت» لنيتشه. ففي كل الأحوال كان جوركى قد أعد نفسه جيداً لهذه الصادفة.

في أرشيف جوركى تم العثور على مذكرات في غاية الأهمية لزوجة صديقه نيكولاى زاخاروفيتش

فاسيليف، الذي درس الفلسفة، ثم اشتغل بالكيمياء. وهو نفسه الذي حشى رأس جوركى بمحمل الفلسفات التقنية والجديدة.. وعلى أيام حال فقد قاده في نهاية الأمر إلى أولى مراحل الجنون. وهو جوركى نفسه في مقالة بعنوان «حول مخاطر الفلسفة»، ووصف الحالة التي أوصله إليها فاسيليف في عام ١٨٨٩ و ١٨٩٠ م: «إنسان رائع، مشق ومتعلم بشكل رفيع، لديه العديد من الغرائب مثل أغلب الروس المهووبين (...) وذات مرة كاد يموت عندما تناول مزيجاً من أحد الأملاح المعديّة. وقال الطبيب: تلك الجرعة يمكنها أن تقضي على حسان، بل على اثنين».

بهذه التجربة أفسد نيكولاى جميع أستانه التي احضرت تماماً ثم تأكّلت بعد ذلك، وبشكل عام فقد انتهى إلى الاتّهار بتناول السم عام ١٩٠١ م. وفي مذكراته تكتب زوجة فاسيليف: «كان من أهم اهتماماتها الأدبية في ذاك الوقت حبّهما الشديد لفلوبير حيث كان كلّ منها يعرف عنه كلّ شيء». وربما كان حبّهما له نتيجة لكتبه، ثم إنّهما أجهزاني على ترجمة «هكذا قال زرادشت»، وكان زوجي يأمرني بارسال ما أترجمه إلى جوركى في رسائل بخط صغير على ورق رقيق جداً. ومن مذكرات زوجة فاسيليف الموجودة في الأرشيف، يبدو أن فاسيليف نفسه كان يتعصّل أسلوباً منهجهما في تشكيف جوركى، وكان ينقد أعماله بشكل صارم، ويقصّه بناءً على «الأخلاقيات الجديدة». ففي إحدى الرسائل إلى جوركى يكتب: «قبل كلّ شيء تكّنت من تقسيم جميع أعمالك إلى قسمين. الأول أجدك تتمسّك فيه بـ«الموجودات القديمة». وكما قال أحد معارفي، فأنت تصفع وتعظّ. وهذا ما يسمى بالأخلاقيات الإنسانية. وكما يقول نيشتشة الأخلاقيات المسيحية الديقراطية حيث المبدأ الأساسي هنا - ومهمًا قال الدعاة والمدافعون - هو فلسفة السعادة، أي أكبر قدر من الرضا لأكبر قدر من الناس. في هذه الأخلاقيات يتم تقويم الناس على قدر ما يقدمونه للآخرين بهدف تقليل الشر، أي العاناة على الأرض. وأنا أرى أن هذا القسم يتضمّن «أنشردة العقاب» و«طار السُّيْلِي» و«غلطة» و«حزن» و«كونفالوف» و«في البرية».. إلخ، أما القسم الثاني فيتضمّن «انتقام» و«تشيلكاش» و«مالفاش» و«القدماء» و«ناريونكا أليسروا»، وهو يعتبر أخلاقيات من نوع آخر يتم تقويم الإنسان فيها ليس بما يفعله، وليس بالدرافع، وإنما بقيمه الداخلية، وجماله، وقوته، وبنائه.. إلخ، وهذا لأنّه يتحكم بقدر ما في مسار حياته وحياة الآخرين، بصرف النظر عما إذا كان يفعل ذلك بإيجاز نفسه أو الآخرين على المتنع أو العاناة».

في ربيع عام ١٨٨٩ م وفي الشارع مباشرةً، أصبح نيشتشة بدأه السكتة الذي أودى بعقله نهائياً فيما بعد. فراح يبعث برسائل إلى أحد معارفه ويدليها أحياناً بتوقيع «ديونيسيوس»، وأحياناً أخرى بـ«المصلوب». عندها أخذته أمّه مع اثنين من الماقفين إلى مستشفى الأمراض النفسيّة. وعندما جاء الطبيب، ابتسم له نيشتشة مثل الأطفال، وطلب منه قائلاً: «أعطني قليلاً من الصحة». ثم بدأت بعد ذلك نوبات الهياج التالية، والصرخ، والتعامل مع بواب المستشفى على أنه بسارك، وتهشّم الأكماب الزجاجية ونشر شظايا الزجاج أمام باب القرفة لمنع القادمين من الدخول، ثم البرطعة مثل العيس، ثم تصوير الوجه.. لا يريد بأي حال من الأحوال أن ينام في الفراش.. فقط على الأرض. أما جوركى فقد كان أسهل عليه ترك قرف مدينة «تيجنى نوفgorod». وفي مذكراته يكتب عن الطبيب النفسي: «الضئيل، الأسود، الأحدب، ظل يسألني ما يقارب الساعتين كيف أمارس حياتي،

ويعد ذلك دليلاً على ركيبي بيده البيضا، الغربية وقال: «عليك يا صديقي قبل كل شيء أن تلقى بكل سهولة هذه إلى الشيطان، بل وبكل ذلك الكلام الفارغ الذي تعيشه. أنت بطبعيتك إنسان قوي البنية ومن العار عليك أن تنحط إلى هذا المستوى. يلزمك بالضرورة بذلك مجهره عضلي؛ وماذا يخصوس النساء؟ هذا أيضًا غير مفهود، عليك بالاعتدال في ذلك، أو تزوج من امرأة أقل تعليقًا بلعيبة الحب.. هذا مفهود لك».

وبالفعل في أبريل عام ١٨٩١ ألقى جوركى بالكتب وبالكلام الفارغ إلى الجميع وبدأ رحلته الطويلة في أنحاء روسيا. وبعد عام ظهرت قصته الأولى «ماكارا تشوردا» في جريدة «القرآن» بدبلنـة «تبليسي» حالياً. تلك القصة التي تبدأ تقريراً بأذكار الفجرى العجوز: «بلى هكذا يجب أن يعيش الإنسان.. متنقلًا من مكان إلى آخر، امش، امش ولا تبق طويلاً في مكان واحد، فما جدوى ذلك؟ انظر كيف يرکض الليل والنهار، يطارد كل منهما الآخر حول الأرض، انعمل مثلهما، لا تتوقف كي تفك في الحياة، كي لا تهرب بحيتها منك، ولكن إذا ما شرعت في التفكير مرة، فسوف تكف عن حب الحياة. هكذا تغير الأمور دائمًا».

ليست هذه مجرد جمل وعبارات، وإنما فلسفة كاملة، وأخلاقيات من نوع آخر» كما جاء في رسالة فاسيليف، وهي نفسها التي تناولها نيشتشة عندما قال: إن المأساة الرئيسية لهاملت كُمُبر عن الروح الغربية، تتلخص في «ترويه وتأمله». لقد استقر في التفكير والتأمل بينما راحت الحياة تسير على التقىض، وبدلاً من هؤلاء، كان نيشتشة يرى أنه سوف يأتي بشر آخرون به أخلاقيات من نوع آخر، بشر الإرادة والفعل، وليس ببشر التفكير والشك. وبالفعل جاءوا في نهاية العشرينات، ومن حسن حظه أنه لم يرى ماذا فعلوا. ألم في روسيا بخاصتها المأساوية. بتجربة كل ما هو جديد على نفسها. فقد ظهر هؤلاء الناس في موعد مبكر قليلاً عما كان في آثارها. وكان جوركى تحديداً هو «بشيرهم». ومن سوء حظه أنه ظل حتى النهاية يتبع إلى أين تقود «الأخلاقيات» الأخرى، بل وصار هو نفسه أحد ضحاياها.

(يتبع في العدد القادم)

# الواقعية الاشتراكية بين السياسى والجمالى (ا)

أنطوان شلحت

«أنطوان شلحت» ناقد فلسطيني متخصص يعيش في إسرائيل، وقد تابع نشر إنتاجه في الصحف والمجلات العربية التي أنشأها الفلسطينيون في ظل الدولة العبرية وكمواطنين فيها يجري التمييز ضدهم كأقلية. وكانت من أهم المطبوعات العربية التي صمدت منذ ضياع فلسطين مجلة «المجديد» وجريدة «الاتحاد»، اللتان أصدرهما الحزب الشيوعي الإسرائيلي الذي ضم غالبية من الأعضاء الفلسطينيين.

يكتب لنا أنطوان عن الواقعية الاشتراكية الآن.. تبعاً تاريخ الممارسات الرئابية القمعية باسمها والتي أدت إلى ضمور التعبير، وطرد كتاب وصمت آخرين.

وكانت الباحثة «انصار الشنطي» قد كتبت لنا قبل عديدين قراءة لنفس الموضوع، لكن قراءة «أنطوان شلحت» تختلف عنها من حيث إنها تعتمد اعتماداً كاملاً على مواقف وكتابات الكتاب السوفيتي، ولعلها تستكمل من زاوية ما وقامت احتفال المثقفين الروس بعيد الميلاد الثلاثين لـ«مكسيم جوركى» الذي قدم لنا أشرف الصياغ في هذا العدد تقريراً عنه.

«التحرير»

كانت أحد أهم النتائج المترتبة على انهيار التجربة الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي، هي إعادة النظر في مفاهيم علم المجال والنقد الأدبي، خاصة فيما يتعلق بالواقعية الاشتراكية. وعتابة ما يجري في هذا المضمار، من نقاشات ودوائر مستديرة، تجد أن العديد من المفاهيم، وبينها مفاهيم وصلت إلى حافة المصطلح الثابت والقبول العام أو تقاد، موضوعة تحت المجهر برسم راهنية المسارات العميقة المغيرة لمصطلحات أكثر ثباتاً وشيوعاً في المجالات السياسية والاجتماعية والفلسفية أيضاً.

ومستحصلات هذه العملية الثقافية . الفكرية المعقّدة بالتفاصيل ليست محسومة بعد ضمن تقويم متقارب . وقد لا تخسّم في المدى المنظور . مع ذلك فإن نسبة لا يأس بها من النقاد والمتقدّفين ، الذين يذلّون بذلّتهم في المناقشات الدائرة ، لم تصير كثيراً وما بليت أن بدأت ، هي أيضاً ، بالاتّهاء عند التطبيق على دواخل هذه المستحصلات رغماً عن وقائعيتها الجزئية . فهل ثمة ما يبرر ذلك ؟  
يُكفي - في تبرير هذا الاتّهاء - النظر إلى أن الحياة مستمرة لا تتوقف ، وميسّرة الإبداع والنقد الأدبي هما - كذلك - جزء من الأشكال والمعاملات التي تتكيف مع دورة الحياة المستمرة ، ولكن كان بعض هذه المستحصلات يندرج في إطار من الأحكام الذاتية وليس في هذا أي تسيّه أو انتقاص ، ذلك أنّ أصواتاً عديدة تقف الآن وبصورة غير مسبوقة في تاريخ تصارع الآراء ، النقدية على الصد من الذين يقولون بوجوب انتفاء الأحكام الذاتية في مجال النقد الأدبي معتبرين أنها آفة ما بعدها آفات ، وحجة أصحاب هذه الأصوات أن النقد الأدبي لا يمكنه بحال من الحالات أن يعيش بالعلوم الطبيعية من زاوية الاعتناء على «قوانين عامة» تشكل الدقة العلمية أحد مركّزاتها إن لم تكن أهمها على الإطلاق .

يقول الناقد المصري الكبير الدكتور شكري عياد في هذا المخصوص:  
«إن محاولة النقد الأدبي التوصل إلى قوانين ثابتة لفن القولى أوقعته في مشكلات كثيرة والجأت  
مثليه إلى وضع عدد وفير من المصطلحات التي تشبه المصطلحات العلمية دون أن تنتفع بالعبارات،  
الذى تتمنى به المصطلحات العلمية. وحتى المصطلحات الأكثر عموماً التي تطلق على هذه النقد «من  
خارجه» كما يستخدمها المشتغلون به أنفسهم، مثل البنية والسيميويطيقية، لا تجد لها مدلولاً  
واحداً ينطبق على جماعة النقاد الذين أصبحوا يعرفون بالسيميويطيقين والبنيويين. وتجد لدى كل  
واحد منهم جهازه الخاص من المصطلحات، بعضهم يقتضى فيه وبعدهم بفرط. ومرد هنا الاختلاط  
في الأنكار والمصطلحات أنهم يحاولون ما لا سبيل إليه: يحاولون أن يجعلوا النصوص الأدبية في  
جملتها، ما كان منها أو سيفكرون - موضوعاً لعلم كالعلوم الطبيعية. ويستمدون مبادئهم من علم  
اللغة أو علم الاتصال دون مراعاة اختلاف النص الأدبي اختلافاً جوهرياً عن سائر أنواع الاتصال أو  
الاستعمال اللغوي» (١).

ما ي قوله د. عياد يضعنا أمام قضية وربما عدة قضايا ثقافية تحتاج إلى قدر أوسع من التوفيق، لكن الذي يعنينا، في حقبة التجربة السوفيتية الراهنة وامتدادها على الجبهة الثقافية الفكرية، أن مختلف الجهود المترتبة على وضع مجموعة من المفاهيم الأدبية شبه الاصطلاحية تحت مجهر

المراجعة وإعادة النظر، مازالت في طور جنيني ولا تطلق من مطلقة الحكم للوصول إلى أحكام مطلقة، بل من مكنته وتفاعلاته المرشحة للتتطور والاغتناء بقى الحياة الجديدة بالارتباط مع تطور المجتمع ككل مترابط ومع مواصلة مخاطبة الوعي لدى أفراده في سبيل شحذه من خلال عقولهم قبل وجوداتهم.

وإذا أضيفت إلى كل ذلك حقيقة أن هذه الاجتهادات إنما تتمحور أكثر ما تتمحور حول النقد الذاتي الذي يشخص سلبيات المرحلة الماضية، أمكنا القول إن ما هو حاصل يشي بالبحث التشوقى الدالوب عن البديل الأفضل لتجاوز هذه السلبيات صوب استشراف الجديد حقاً، في انسجام كامل مع محاولات استشراف الجديد الحي في ميادين العلوم الإنسانية والاجتماعية كذلك.

وقولنا هنا يستمد مشروعيته من وقائع تلك المناقشات وشهادات الأدباء والشغفيين السوفيتين، التي تكتسب عن جدارة صفة معرفية مرجعية، نظراً لما تحفل به من أنوار وعناوين مهمة متعلقة بالشنون الثقافية - الفكرية الراهنة.

قبل الولوج فيما تقوله هذه الواقع والشهادات تبقي الإشارة إلى دلالتين متصلتين مبني ومعنى:  
\* الأولى : تحصل هذه الواقع والشهادات دلالة البحث عن الحقيقة في مسار يغيب فيه زمن الحقيقة على ما عداه من أزمنة. لهذا فإن أصحابها يحتكمون إلى معانٍ تلامِّن دلالات هذا الزمن وفي مقدمتها الاختلاط والالتباس، اللذان لا يسيران في وجهة مرتبة. وهذه المعانٍ توائم الوضع الراهن بدني ما نلتقت إلى الماضي، دون أن تسكته محورياً، وتتنوع إلى المستقبل. وتتجزيل هذا التسلسل العلائقى بين الحاضر والماضى من ناحية، وبين الحاضر والمستقبل، من ناحية ثانية، يراد به التمنى على الذين يصنفون من يفكرون اليوم بشكل يختلف عن طريقته في التفكير أمس ضمن «زمرة الانتهازيين» أن يتريشاً قليلاً

\* الثانية : عملية النقد الذاتي لسلبيات المرحلة الماضية لا تدور - كقاعدة - ضمن نزعات عدمية منصرفة، في طقوس انفعالية، إلى إهالة التراب على كل الماضي باعتباره متحللاً من كل صبغات إيجابية وإنما ينصب جل دأبهَا على تنقية ذلك الماضي مما علق به من شوائب. وفي هذه الحدود لا تتعدد الأحكام في حقل الرفض الشامل، بل في حقل التناقض، كما سيتبين في السياق.  
إن تلك الشوائب مصدرها، أولاً وأخيراً - تشويهات إدارية - سياسية جعلت مفهومات الواقعية والواقعية الاشتراكية، في ميدان النقد الأدبي خصوصاً، محصورة في معلميات هجينة مفصلة على مقاس السلطة والهيئات الاجتماعية السائدة، من باب الملوء أو الجلين ومن باب الارتفاع.  
لتتعرف على كنه هذه التشويهات نقرأ ما يقوله هؤلاء الأدباء والنقاد، وهو أدرى بها بطبعية الحال.  
يقول الشاعر والأديب المعروف رسول حمزاتوف، رئيس اتحاد الكتاب السوفيت سابقاً، في مجري حواره مع مجلة «اليوم السابع» الصادرة في باريس:

«البيرونيستوريكا فتحت الديمقراطيّة ونواخذ الحرية للجميع. وإذا كان كل إنسان يحتاج إلى الديمقراطيّة وإلى الحرية، بما في ذلك حرية التعبير عن آرائه بصدق وإخلاص، فإن الأديب بدون تلك الحرية يموت». ويضيف: «نحن الشعراء نحتاج لأن نعرف من أين يأتي صوت الرعد، إذ أن الإجابة تحتاجها لأنفسنا ولشعبنا. وقد كان الأدباء السوفيت منعزلين لأن الرقابة كانت تمنع كل هذه الحقوق.

والشاعر لا يستطيع أن يغنى بصرت عالٍ في ظل وجود الرقابة. لم تكن هناك فرصة للغناء، إلا للعصفافير التي تغنى في كل مكان وفي كل لحظة. في زمن سيطرة الرقابة كان الأدب يتقدم بدور مناقض لنفسه، فالفن الإبداعي الطبيعي الذي يقف في كل المتصور إلى جانب الفقراء والمحروميين والماضطهدين كان ينحاز إلى جانب الأقويا، والحكام<sup>(٢)</sup>.

أما الكاتب رسلان كيربييف فيرى أن الخطأ لم يتم بالأساس عن وحدانية أسلوب «الواقعية الاشتراكية» أو على الأقل تحويله إلى «نظرة رسمية» للأدب.

ويضيف: «هنا لمجد تداعيات التسلط كمرض منتشر بيننا. إننا نرى نتائج هذا التسلط في الاقتصاد ولكن أن نلمس نتائج كل هذا في الفن أيضاً. ففي الماضي غير البعيد كان يمكن أن يعلن أن كاتبًا معيناً لا ينتمي إلى الواقعية الاشتراكية حتى يصبح مطروداً ومنبوذاً. وأحياناً ما كان يحدث تغير في الآراء ويرد الاعتبار للكاتب غالباً بعد وفاته. وكثيراً ما يمكن ذلك مصحوباً بتعليق تفصيلي يحاول البرهنة على أن أعمال ذلك المؤلف بكل أعمالها تقبل الواقعية.. على قدر على نشا اصطلاح الواقعية الاشتراكية في جو اللاهوت الجدللي لوراثة الكتاب البروليتاري الروسي» (راب)، ١٩٣٥، ١٩٣٢، وكان في ذلك الوقت أداة من أدوات النقد الأدبي، وهكذا أدى دوراً إيجابياً في حينه، لكن مجرد أن تبنّه الهيئات العلمية الأدبية تحول. كما حدث لنا داتاً من اصطلاح جدللي تكتيكي إلى اصطلاح استراتيجي. وهكذا أصبح أداة من أدوات الصرامة في الفن.

وفي اعتقادى أن المؤسسة الأدبية تختلف عن ميادين البحث الإنساني الأخرى في أنها تابعة لعملية المثلق الفنى وليس سابقة عليها. أما فى بلادنا فقد عبّرت نفسها قاتنا أو فيلدمارشال ينظم عمل جنده (النقداد). وخلص من كل ذلك إلى القول: «أنا لست ضد مصطلح الواقعية الاشتراكية.. لكنه يمكن أن يصبح خطراً إذا كان من يستخدمه بليوح بهراوة الشرطى كما حدث مراتاً وتكراراً»<sup>(٣)</sup>.

إن العديد من الأدباء يضعون المسألة في حدود الصورة التي يضعها فيها حمزاتوف وكيربييف وسنعود إليهما في سياق قادمة. لكننا نكتفى بإيراد موجز هذين الخطابين الانتقاديين للدلالة على الأزمة التي تم بها الآن الواقعية الاشتراكية (والأزمة هنا لا تعنى مازقنا) بنتيجة ما تعرضت له من تسلط وتجبر وجمود. ومن الواجب أن نرى. كما أظهر ذلك الناقد المصرى المعروف إبراهيم فتحى. أن بعض ردود الفعل على هذا التحجر والجسود العقائدى جاءت فى أحيان كثيرة متقدعة باشكال ميتافيزيقية باردة تخرج على كل المبادئ التقية للواقعية، التي لم تفهم وبقيت بمنزلة المرجع والملاذ. وترتباً على ذلك أصبح لدينا خطران هما: \* خطر عبادة «نصوص مقدسة»، من وجهة النظر الرسمية. \* خطر رفض كل مبدأ أو منظور إبداعي إنسانى والدعوة إلى التخلل من آية أحسن نظرية. وكلها ضار ومحيف.

(٤)

قلنا إن أحد الأخطار الناجمة عن أحاديد النظرة الرسمية إلى عملية الإبداع الأدبى من جانب السلطات السوفيتية، التى تعمت بغلالة التشيربات الإدارية والسياسية المفترأة على الواقعية

الاشتراكية، تثل في عبادة «نصوص مقدسة» برسم رسوميتها فقط. هذه «الرسمية» تحددت في أن يكون هدف «الواقعية الاشتراكية» وشرط وجودها (من وجهة النظر الرسمية) مقتصرتين - نظرية ومارسة - على تفسير الواقع تفسيراً تحكمها يضع «الفردوس» في المستقبل القريب، بموجب التمنيات أكثر من المتناقضات وحسب قوالب إدارية بعيدة جداً عن مقايرية الواقع في حركته الجدلية. وكلمات أخرى النظر إلى الواقع من خارجه لا من خلال الفوضى في دواليه كما هو موضوعية فعلاً.

والحقيقة أن النقد الأدبي السوفيتي لم يعد الأقلام التي رأت خطورة هذا التعامل الميكانيكي الفظ مع العملية الأدبية قبل ثورة إعادة البناء - والعلاقاتية والتفكير الجديد بسنوات عديدة، وأحد أبرز الأمثلة على ذلك هو الدكتور بوريف، المتخصص في تطور علوم اللغة، الذي كتب في مقدمة كتاب «علم الجمال» الصادر سنة ١٩٦٥ يقول: «إن تعريف أسلوبنا الفني (أي الواقعية الاشتراكية - أ.ش.) في لاتحة اتحاد الكتاب السوفييت يخلو مما هو جوهري والدفاع عنه مسألة مستحبة. فقد أصبح هذا التعريف أداة ساذجة وعاجزة. ونتيجية لاستخدامه اعتبر بوريس باسترناك «كلباً نابحاً» واتهم ديتري شوستاكوفيش بأنه لا يؤلف موسيقى بل «فوضى»، وقيل عن آنا أخماتوفا إنها « مجرّنا إلى مستنقع الأدب الرجعي»، وجرى استبعاد أدباء عظام مثل بولكاجوف وبلاتونوف وخلينكوف من الثقافة السوفيتية».

وهذا الكلام لا يقول بأية حال إلى تجاهل القيمة العظيمة للعديد من الكتاب السوفيت الذين افترضت بهم الواقعية الاشتراكية، مثل: غوركى وماياكوفسکى وشولوخوف، لكنه يوضع كييف أن البيروقراطيين استخدموه تعرضاً لهم الشائنة للواقعية الاشتراكية من أجل تدمير القيم الفنية الأخرى ومنع أعمال كبيرة بالرغم من أن مبدعيها كانوا يتمسون للواقعية الاشتراكية دون أن يتمسوا لتلك التعرفات.

في مقدمة الأعمال التي منعت وعانياً مبدعوها المرمان «الحياة والقدر» لفاسيلي كروسان و«الموعد الجديد» لألكسندر بليك و«مرغريتا والمسيد» لبولكاجوف و«سيفنجر» لبلاتونوف و«قداس الموتى» لأخماتوفا و«القلاع الرمزية» لألكسندر غرين.

أحد هؤلاء «المحروميين» - فاسيلي كروسان - يورد على لسان «مادياروف»، من شخصوص روایته «الحياة والقدر»، المقولة التالية بشأن تحديد المفاصيل الرسمية للواقعية الاشتراكية المستهدفة بالمراجعة والتنقذ الشاملين:

«إن الواقعية الاشتراكية مثلها مثل المرأة السحرية في الحكايات الخيالية الشهيرة: يقف الحزب والحكومة قبالة المرأة ويسألتها: أيتها المرأة ما هو أجمل الجميع؟ فترد المرأة: أنتما أيها الحزب وأيتها الحكومة أجمل المخلوقات!».

ويقول الناقد كارل ستيبانيان إن الواقعية الاشتراكية كما جرت صياغتها في الثلاثينيات هي «تفسير لا واع للنرسوج المسيحى، إذ أن مسألة رؤية إرهادات المستقبل في الواقع الحاضر هي محاولة علمانية لتفصير المثال المسيحى» (٤).

ويذهب الكاتب والناقد أندريه سينافسکى أبعد مما يقوله ستيبانيان بكثير، حين يقول: إن الواقعية

الاشتراكية والدين المسيحي هما . بهذه القدر أو ذاك . شىء ، واحد بسبب اشتراكيهما معاً في صفة «الفانية» .. أى السعي نحو غاية أو هدف محدد سلفاً .<sup>(٥)</sup>

ويؤكد الكاتب فلاديمير جوزيف أن «الواقعية الاشتراكية» ليست مصطلحاً جمالياً أو أخلاقياً، بل إنها . على وجه الدقة . «مصطلح أيديولوجي وسياسي». ويضيف: «ولقد كنا دائماً مدركين لهاته الحقيقة لكن لم تكن لدينا الفرصة لنكتب ذلك . فالواقعية الاشتراكية تبز بعض جوانب العمل الفني وتشير إلى بعض الأعمال الفنية، إلا أنه في نشرات معينة . كما في بداية الثلاثينيات . قفزت هذه الجوانب إلى المقدمة لكنها كانت تتراجع في مواقف أخرى إلى الخلف».<sup>(٦)</sup>

ويخلص إلى عند هذا التضور الكبير من الكتاب، والباحث تاريخياً أن نشوء مصطلح الواقعية الاشتراكية راجع إلى الواقعية التالية: في نهاية العشرينات وبداية الثلاثينيات في خضم محاولات «رابطة الكتاب البروليتاري الروسي» (راب) وتقسيماتها للأسلوب المادي . الجدل، وضع علماً الجمال منظومة «الأسلوب الفني» كأداة للتفكير والإبداع واقعية فنية تحمل مفهوماً فنياً للعالم وللفرد . واقتصر فيدور غلاذكوف أن يوصف الفن السوفياتي بـ«الواقعية البروليتارية»، واقتصر فلاديمير ماياكوفسكي مصطلح «الانحياز»، أما إيفان كولاك فأسماء «اشتراكي ثوري»، واقتصر «ليتراتورانيا غازيتا» مصطلح «الواقعية الاشتراكية»، ورد ستالين المصطلح الأخير في لقائه مع الكتاب في ٢٦ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٣٢ فأصبح مصطلحاً معتمداً.

ويرأى الدكتور بوري بورييف فإن المصطلح بعد ذاته كان عبارة عن «هجين سوسيولوجي» متذلل ناتج عن ربط المصطلح السياسي - الاشتراكية بالمصطلح الجمالي - الواقعية» .

وليس الهجاءة . كما سنوضح لاحقاً . في مجرد الربط بين مصطلعين قد لا يتصلان مبنية ومعنى وإنما في الوضعيات الهجينة التي جاء، هذا الربط لفرضها ضمن سيرة التاريخ وفي المصادر التي تركتها تلك المرحلة على الأيام التالية في ظل النطء السطالييني للاشتراكية، الذي وقف في أغلبية معاييره وأحكامه واتجاهاته على الضد من التمرّج الماركسي - الليتييني لها.

وأشد تلك الوضعيات الهجينة غرابة تسلط طرائق الإدارة «الإيعازية» في الأدب، ولدى تحيين المراحل التي مررت بها عملية الإبداع الأدبي في ظل النظام الاشتراكي فإن بالإمكان تمييز ثلاث مراحل أمست اليوم في حكم المنتهية.

هذه المراحل الثلاث هي :

\* الأولى : من ١٩١٧ إلى ١٩٣٢، وتميزت بتنوع الاتجاهات والأساليب الجمالية وشهدت بروز «الواقعية الاشتراكية» التي حاولت اكتشاف الفرد النشط الذي يصنع التاريخ» .

\* الثانية : من ١٩٣٢ إلى ١٩٥٦، وفيها وضعت السلطة السطالية بحاما على التعددية الجمالية وأصبح الفرد المبدع محروماً بحججة أنه ليس ملتزماً دوماً بالقيم الإنسانية الشاملة.

\* الثالثة : بعد سنة ١٩٥٦ وفيها جرى التأكيد . أكثر ما جرى . على قيمة الفرد الجوهري . أما المرحلة التي يمكن اعتبار أنها تدخل في عداد الراهن فهي تلك التي تدرك عن وعي أن الإنسان ليس «قوداً» للتاريخ . وهو ليس الوسيلة وإنما هدف العملية التاريخية . والتقدم التاريخي لا يتم إلا

باسم الإنسان ومن خلله وليس على حسابه أو رغم عنه.  
يقول الكاتب جنكير ايماتوف: «ما من موضوع بالغ الأهمية أو مضمون عميق الفكره بقدار على  
تبثربوس الكتابة وجهاتها ورسالتها، وبعبارة أخرى ضحالتها».

ويضيف: «إتنا - الآن أيضاً - نعارض مفهوم النزعة المجردة واللااجتماعية للإنسان. لكن من ناحية  
ثانية لدينا في العصر التروي وفي ظل خطر الإبادة الفعلى الذى يتهدد البشرية والحضارة تصور عن  
النزعة الإنسانية أوسع من تصورنا السابق. فنحن نسعى للعثور على موقف شامل لمعالجة القضايا  
الإنسانية العامة. والآن حيث بلغ العالم مستوى من التطور التقنى ومن النناقضات بحيث لا تحل  
البشرية من الناحية المعنوية بالتجزيات التي تبتعد عنها بيديها ويساعده العقل من المهم للغاية أن يمارس  
الأدب والفن ومن خلال وسائلهما الخاصة أقصى التأثير على الإنسان ويقول له إن حياة البشرية أغلى  
من كل المعتقدات والأهداف والمهام. يجب التأكيد إلى الأبد على الوصية الإنسانية العامة للجميع -  
السلم وحده ولا شيء غيره». (٧)

وفي إطار من هذا الإدراك والفهم تتواءر الآن عملية بحث لا تكل عن الصياغات المناسبة نظرياً  
لعملية الإبداع الأدبي، بعيداً عن التجاذرات الشيرية للماضي وعاً ييسر السبيل لتجاوز التشرببات  
والشعارات الدوغماتية.

وكما يقول الكاتب المسرحي السوفيتى ميخائيل شاتروف: «أظن أننا - أعني الكتاب والمجتمع ككل  
- متسرونون بشكل واضح. فنحن مختلفون حول الموقف من ماضينا من جهة، وحول الموقف مما يجب  
أن نفعله لنتقدم بالتجاه المستقبل من جهة ثانية». وأضاف أن لديه قناعة راسخة وعميقة بأن هذا  
الانقسام لا يعني طفيان «النزعة التكتلية». كما يحلو للبعض أن يردد متشربنا في غيابه تفكير  
عفا عليه الزمن - بل هو تعبر بلغ عن تمايز «عميق وجدى وعن انقسام حول العديد من المبادئ  
المتحاكية. وإذا ما وصلنا الكلام عن وجود عصابات وكتل فإننا لن نفهم شيئاً». (٨)

### ( ٣ )

قدمنا فيما سبق، بأننا بحث وتعييش دقيق، عرضاً لتشكيلة الآراء، والانتقادات التي ترى إلى  
الخطورة الكامنة في عبادة «نصوص مقدسة»، من وجهة نظر رسامة أحادية الجانب ترتبت. من باب  
تحصيل الحاصل أيضاً - على تعليب الواقعية الاشتراكية في جدران وسقوف مقلقة من أحكام  
ومصطلحات هجينة تغلب السياسي على الثقافي وتنهش الإبداعى لصالح الغانى وتحاول التفرز عن  
منطق التطور الجدلى فاسحة المجال لسيطرة ما يسمى بالإرادوية»، التي اعتبرها أحد المفكرين  
الماركسيين العرب، ويحق، «المرض الصبيانى للاشتراكية» ذات النمط الستابلينى.

غير أنه بالارتباط مع المحاولات الجارية حالياً للتحرر من أدوان مأسى الماضي، بما يقتضى ذلك من  
نبذ شامل لأنماط تفكير وقوالب متحجرة موروثة عن زمن ولى، يجد المنتج لذلك نفسه مصطدماً  
بنزاعات عدمية وفوضوية ترفض كل مبدأ أو منظور إبداعى إنسانى وتدعى إلى التحلل من آية أسرى  
نظرة (جماليات) للعملية الإبداعية، على ما فى ذلك من انتكاس استلابى من جانب الأديب المبدع  
عن مستوى تحديات العصر.

وحقيقة لا مراء فيها أن تلك التزععات شجيبة جداً، ومن أبرز الأمثلة عليها ما يقوله الناقد أندره سينافسكي، الذي يقترح استبدال الواقعية الاشتراكية بالفانتازيا أو الإغراء في الخيال، ومية الفانتازيا في نظره أنها تستبدل الهدف (الرسالة الأدبية) بجموعة من الافتراضات الموجلة في الخيال للدرجة الإضحاك. ومثل هذا الفن يمكنه - باعتقاد سينافسكي - أن يصور الحقيقة عن طريق إضافة عنصر العبث أو الخيال.

إن أيام نظرة عبقة متأملة لهذا الطرح سوف تدل على أن محاسبة الواقعية الاشتراكية في إطار من الرفض الشامل بالتركيز الأحادي على تشويهاتها الإدارية والسياسية هي مانغري سينافسكي بالمعنى إلى الفانتازيا والخيال، علماً بأن الجماليات марكسية الكلاسيكية لا تستقطها من حساب العملية الإبداعية. وبالارتكاز إلى ذلك لا يستعص علينا الاستدلال على «عيوبتين ناستين» (على الأقل!) بهدف صاحب هذا الطرح إلى وضعهما في مسار إعادة النظر التقديمة الشاملة في حقل من النقاش حول الجماليات الجديدة التي ارتبطت بالواقعية مضموناً للأدب والفن المعاصر، وهاتان «العبرتان» مما:

\* الأولى : تفتت الأسئلة الصعبة إلى جزئيات صغيرة تقوم على أوهام كبيرة ضمن طقوس تتجنب الجنور. ومثل هذه العملية لا بد أن تؤدي إلى تغريب الطابع الاجتماعي للشخصية الإنسانية بما يدفع بها إلى الاغتراب وبرودة الأنسيا.

\* الثانية : التزوع الميتافيزيقي إلى قطع الأواصر بين الخيال وبين الواقع، سواء ذلك الواقع الذي ينشأ منه الخيال أو ذلك الذي يتعلّق إليه.

يضاف إلى ذلك أن جماليات الواقعية لا تستغلق على الافتئاء والتطرور، رغم أن ممارسات المرحلة السابقة يجعلتها تراوح في فلك من الأشياء المستقرة والثابتة برسم الجمود. والخطوات الأولى للنقاش الدائر حول آفاق هذا الافتئاء وذلك التطور سرعان ما بینت أن الدخول في التفاصيل يثير إشكاليات جديدة ليست متزقة، فإن إشاعة الديمقراطية وإسقاط القيد الإداري، التي تكيل العقول قبل الأيدي، قد ترتب عليهما تنوع كبير في الآراء، بل وحتى تصادم بينهما، ولا يستطيع أي كان الزعم بأنه تم إيجاد جميع الأجرؤة على الأسئلة التي تطرحها مهام الحياة المعاصرة أمام الأدباء وخبراء الأدب. وكل ما يجري يبقى محصوراً في البحث عن صياغات مثلث دون أدنى دعاء يخلوها إلى أيدى الأبدية.

على ماذا يدور النقاش إذن ؟

على فكرتين محوريتين متصلين في المبنى والمعنى والمستحصلات:

\* الفكرية الأولى : أن العديد من مصطلحات نظرية الواقعية الاشتراكية في وضعيتها السائدة، فقدت مصداقيتها. وازدادت اتساعاً الهرة بين ممارسة الفن وبين تفسيراته النظرية الناجزة.

\* الفكرية الثانية : رفض مطابقة كل النتاج الأدبي السوفيتي مع أدب الواقعية الاشتراكية، بما يعني ذلك من فتح الأبواب على مصاريعها أمام «التعديدية الفنية». وبأى التخلّي عن القول الذي يختزل جوهر الفن في الواقعية الاشتراكية بعد التأكيد أن جوهر الفن أكثر عمقاً وصدقاً وأهمية: آصرة عضوية في الجسد المتكامل لهذا الرفض.

يقول الكاتب رسلان كيريف . الذى سبقت الإشارة إلى فى محطة ماضية . إن الاهتمام الخارجى (خارج الاتحاد السوفيتى) بالواقعية الاشتراكية، الذى ما انفك ينساك بغيرته وجديته، راجع إلى أنها تعنى بالنسبة لهؤلاء المحتسنين أسلوباً من الأساليب الفنية العديدة فى العالم الترامى الأطراف . أما بالنسبة لنا . يتتابع . فقد كانت الأسلوب الوحيد أو على الأقل كانت النظرة الرسمية . المارككى المسجلة التى تضمن بطاقة الدخول إلى الأدب السوفيتى . وهناك أعمال ذات طبيعة تأملية بعيدة عن أيام مزايا أدبية لم تكن بحاجة إلى خاتم الواقعية لأن مجرد ادعائنا بأنها تنتمى إلى الواقعية الاشتراكية ضمن لها القبول أو تأكيداً بينما واجهت أعمال أصلية تم عن مواهب خطيرة صعوبات حمة لكر، خطع، بالموافقة».

ما نعن فى أمس الحاجة إلى معرفته من تكرار مثل هذه الشهادات هو . قبل كل شيء . أن جعل الواقعية الاشتراكية «نظرة رسمية» ، وما ارتبط بذلك من وضع جام على التعديلية الجمالية هو النسب الرئيسى الذى تختلف عنه مختلف النتائج المترتبة على الضرر فى حقل الإبداع الأدبي وتحديداً فى فترة ما بعد سيطرة النط السالبى للاشتراكية ، سواء على صعيد تقويم النتائج الأدبية الكلاسيكية قوى ، العشرينيات والثلاثينيات أو على صعيد تقييم النتائج الأدبية فى تلك الفترة وما تلاها .

يقول الناقد ليونيد تيراكوبيان، المحرر في مجلة «صداقة الشعب» الشهرية، في معرض تعليقه على النقاش الدائر حول الواقعية الاشتراكية: «إتنا نناقش مفهوماً ونفس، بأساليب مختلفة رغم أننا نستخدمه منذ سنوات. وهناك أكراام من الرسائل ومئات المقالات التي كتبت عنه. لكن الغريب الآن أننا لمجد أنفسنا مرتين كل عاماً حيال معناه. لذا فإني أعتقد أننا يجب أن نتوقف عن التفكير في الواقعية الاشتراكية باعتبارها شيئاً ثابتاً ومستقراً. لقد أكدنا دائماً على الإخلاص لروح المذبب ولوح الشعب».

لكن في الثلاثينيات كان هذا الإخلاص يتساوى ببطولات الملح واستجابة الفنانين السريعة للأغراض السياسية وإلحاد السلطات. اليوم نضع أهمية أعظم لاستقلال المبدعين واستقلال تقديراتهم وأحكامهم، وهذا في اعتقادى هو الإخلاص الحقيقي لروح الحزب.. الآن تعطى أهمية للاستمارية، ولناسها فيما يخص التقاليد الاشتراكية، عن سلسلة كاملة من التوجهات الفن العالمية ولاسيما الفن الطليعى الحديث، الذى لم تحدد حدوده بشكل جيد. فقد كان كافكا قريباً بالنسبة لنا، وكذلك بروست وجوريس. ونحن الآن نحاول أن نتبين نظرية أكثر توازناً حيال هذه التوجهات ونحاول أيضاً أن نولى اهتماماً ببعضاء الفن الحقيقيين. وأعتقد أنها الآن تمتلك نظرية تقديرية للتراث الفنى العالمى. ويعنى القول إن عملية تطور الفن الاشتراكي ليست عملية متكاملة أو تامة، لكنها مستمرة وذات نهاية مفتوحة» (٩).

ونجد مثل هذا التأكيد على النظرة النقدية المتعددية لدى البروفيسور إيفان فولকوف، المحاضر في الأدب السوفيتي في قسم دراسات اللغة في جامعة موسكو، إذ يقول: «إنني ضد مطابقة كل الأدب السوفيتي مع الواقعية الاشتراكية. فالكاتب السوفيتي ليس مرغماً على الالتصاق بالواقعية الاشتراكية مهما قلّ عليه، فهو سيعبر دائماً عن نفسه كشخصية مبدعة وسيكون واقعياً اشتراكياً أو نقدياً أو رومانتيكياً. وفي اعتقادي أن ما كتبه بولكايروف هو استمرار مباشر للواقعية الروسية

الاشراكية، وهو تطبيق للواقعية النقدية على الواقع الجديد».

ويضيف: مع ذلك فإنتى ضد التراجع عن الاتجاهات الأدبية التي تخدم النمذج الاشتراكي. أما مسألة أنه حدث في فترة ما أن بعض الأعمال التي لا تمت بصلة إلى الواقعية أو حتى إلى الأدب بشكل جرى تقديمها على أنها نماذج الواقعية الاشتراكية، فتلك قضية أخرى لا تبرر الدعوة إلى قبر الواقعية الاشتراكية» (١٠).

النتيجة المطلوب استخلاصها مما يقوله تيراكوبيان وفولكوف - فيما سلف - هي رفض مساواة الواقعية الاشتراكية بالاتجاه الدوغماتي الضحل الذي جعل منها «نظرة رسمية» توجّها دواعم إدارية وسياسية حيث لا مكان للموهبة والتعقيد الفني والتجربة والصراع. فإن الفن - الذي يروم أن يقدّم تفسيرا سليما للحياة - هو ذلك الفن بالغ التعقيد والتجربة الذي يحاول دائنا أن يكتشف مناطق جديدة.

وعليه يحق للبروفيسور غيوركى كونيتسيان اعتبار «أن أسوأ أزمان الواقعية الاشتراكية قد ولى» (١١).

وقنهض الآن الحاجة إلى تعميق القبول العام لضرورة الواقعية في الأدب.

يقول الكاتب المعروف جنكيرز ايمساتوف: «الواقعية تعيش وتتطور في تفاعل مع المناهج والطراائق الأخرى... والواقعية في الأدب دليل تضوجه. إلا أن الصبغة الطفولية تلازم يقدر واحد الواقعية الفتوغرافية، التي تحمر الفنان من كمال التصوير، والرومانسية الزانفة، التي تفصل الأدب عن الأرض. أما منهج الواقعية فإنه يمكن الفنان من تلمس الاتجاه قبل أن يتحول إلى ظاهرة والتعبير عن موقعه منه. إن الفنان الواقعى لا يستطيع أن يقوّت أى جانب من جوانب الحياة. فذلك يتعارض مع جوهر التصوير الصادق للواقع، سواء كان ظاهرة إيجابية أم سلبية بغض النظر عما إذا كانت ظاهرة مقبولة أو مرفوضة. إن عدم رؤية الحياة الفواردة يبكملاها مصيبة للفنان. والذنب ذنبه في تقييد رؤيته للعالم عمداً مهما تكون الدوافع» (١٢).

وتؤكد الباحثة سفيتلانا سيلفانوفا أن الثقافة ليست فرضي لأنها تقترن نظاما من المحددات الأخلاقية. «وإننى لا أتحدث عن أوامر أو توجيهات، فهذا يفسد العملية الإبداعية، بل على العكس يجب إعطاء الفنان حرية حقيقة. وإن الوجود داخل الثقافة مع تعجب الإباحية هو الذي يقدم للفنان حرية على درجة عالية من التحضر والروحانية» (١٣).

مؤدى هذا الكلام أن العملية الإبداعية ليست مقطوعة الصلة بمعيارتها النظرية. وقد تركت الماركسية - الليينية في هذا الخصوص، تراثا مفتورا وحيا يتبعى الأن. أكثر من ذى قبل - العودة إلى تعدد أى غناه، أولاً وقبل كل شيء.

(يتبع في العدد القادم)

## الهوامش

- ١ - مجلة «أدب ونقد» - القاهرة - عدد ٤٥ - ١٩٨٩.
- ٢ - نشرت المقابلة كاملة في مجلة «المجدي» - حيفا - العدد المزدوج ١١ و ١٢ - ١٩٨٩.
- ٣ - من مداخلة له في إطار «مائدة مستديرة» موضوعها «واقعية اشتراكية جديدة مع البروسترويكا» أشرفت عليها صحيفة «ليتراتورنيا غازيتا» الأدبية السوفيتية ونشرت الترجمة العربية الكاملة لوقائعها في مجلة «أدب ونقد» - القاهرة - عدد ٥٣ - ١٩٨٩.
- ٤ - المصدر نفسه.
- ٥ - رومسيس عوض - مجلة «الماتار» - مصر - العدد ٦١ - كانون الثاني ١٩٩٠.
- ٦ - من مداخلة له في إطار «مائدة مستديرة» موضوعها «واقعية اشتراكية جديدة مع البروسترويكا» مصدر سبق ذكره.
- ٧ - جنكيرز ايتمانوف: «الرياح تظهر الأرض» - مقالات و مقابلات - منشورات دار التقدم - موسكو - ١٩٨٨.
- ٨ - مقابلة مع المسرحي السوفيتي ميخائيل شاتروف - مجلة «قضايا دولية» السوفيتية - العدد ٧ - ١٩٨٨.
- ٩ - نقلًا عن الترجمة العربية الكاملة المنشورة في مجلة «الحرية» الفلسطينية - عدد ١٩٩٠/٤/١.
- ١٠ - مجلة «الأدب السوفيتي» - الطبعة الإنجليزية - العدد ٤ - ١٩٨٩/٤.
- ١١ - من مداخلة له في إطار «مائدة مستديرة» موضوعها «واقعية اشتراكية جديدة مع البروسترويكا» مصدر سبق ذكره.
- ١٢ - مجلة «الأدب السوفيتي» - الطبعة الإنجليزية - العدد ٥ - ١٩٨٩/٥.
- ١٣ - جنكيرز ايتمانوف: «الرياح تظهر الأرض» - مصدر سبق ذكره.
- ١٤ - من مداخلة له في إطار «مائدة مستديرة» موضوعها «واقعية اشتراكية جديدة مع البروسترويكا» مصدر سبق ذكره.

رواية "حيدر حيدر" الجديدة:

# شموس الحرية في ظلام العالم

نضال حمارنة

"الزمن القادم ليس لهم. حين نخرج من دم العاشرة ودم الآلة ودم السلطة الجائرة، نولد من جديد تحت الشمس" من ١٢٢

**شموس الغجر**(١) رواية جديدة لحيدر حيدر تضم إلى وروده وهداياه النفسية الموجعة المتألقة، كعادته يقدم الجديد مثابراً بلفة خاصة راقية يتفرد بها، يتجلى فيها هاجس القضايا الكبرى التي ما زالت تهم القارئ العربي في أي مكان.

حكاية عائلة في السهول الخصبة على شواطئ البحر تفتح نوافذها على تاريخ سوريا منذ منتصف الخمسمينيات إلى يومنا هذا.

بدر الدين نبهان المتفرد على الموروث القديم في شخص الاب/ الإمام سعيد آل نبهان المتماثل مع السلطة السياسية آنذاك (القطاع، البرجوازية التجارية والرأسمال الصناعي الفتن). بدر المنتصر لوالدته المجرورة، المتغرب في لبنان مبتليلاً من عمل إلى آخر، محظكاً بانماط متنوعة من البشر مما أتاح له التعرف على الفكر الاشتراكي والانتقام إليه. يعود إلى سوريا، يشتري أرضاً مغيرة في مروج الساحل، يبني بجانبها بيتاً متراصعاً، يتزوج فلاحة بسيطة، يشرع في تكوين عائلة جديدة حرة ينمو أفرادها وسط علاقات غير تقليدية يختلط فيها

الهم الخاص بهم ألمام، أسرة ناهضة ، توازن النهوض الوطني التحرري الذي اجتاز سوريا والمنطقة العربية ومناطق عديدة أخرى من العالم. في ظل هذا الوج الدافق نحو التقدم والتغيير ولدت راوية (البطلة) ابنة بدر الدين فوق المروج بجانب بذور الفستق الغالية على يد - الفجرية بيلا - الأم الثانية البدائية التي لم تعرف الخضوع لأى سلطة. انتقمت راوية لبدر الدين العصامي ، الحصب للأرض والطبيعة، الرافض للقهر ، للوحشية الحديثة للمستغلين وسطوة الموروث الظلامي . كانت تلقب ( بالفجرية الشيطانية التي لا تهاب ) ص ٢٦ راوية تمثل جيل تشرب الحرية مع حليب الطفولة كبر مع بداية التراجمات وحاول بقدر ما يستطيع المضى في طريق التقدم رغم (أنكسار الحلم عبر الصدمة التي تخلخل توازن العقل!) ص ١٢

## تهاوى الأب / السند

بداية التراجع تزامنت مع واقعة اعتقال بدر الدين وقبوله المساومة مع أجهزة الأمن، استنكاره لشيوعيته، تكتومه للطائفة وإعلان استسلامه للسلطة (كان لا بد أن أتنازل وأتراجع قليلاً أن أحلى هامتي حتى لا تهانوا ولا تذلوا وتجوعوا. أن أوفق على انتساب نذير إلى الكلية العسكرية ليجمعينا). ص ١٠٦ استسلم نذير الابن الأكبر - ربيب العسكر تاريا - رأية الأسرة بعد اعتكافات الأب الطويلة وإبحاره في الوجود المصوّف وانعزاله عن العالم المعاش واتكاليته على قوى غير مرئية.

سقوط سند راوية ( أصبحت بلا أب بلا صديق بلا منفذ!!!) ص ١١٣ ترافق إلى حد كبير مع انكفاء وتهاوى رموز التنوير على مستوى منطقتنا والعالم. لم يتبع البعض أو يستكين ليعلم حلمه في لحافه ويتناول.. ألم يتراجع المد الثوري في العالم وتنهار المنظومة الاشتراكية (التي كانت سندًا للكثيرين). مقابل توحش الرأسمالية وأصرارها الدوّوب على الاحتفاظ بفائض القيمة وتحكمها بفائض التكنولوجيا الحادثة، وتغذيتها للصراعات القبلية/ الطائفية/ العرقية/ الإثنية والعنصرية لتحويل الصراع عن مساره ، مما أدى إلى ازدياد الفقر وتفشي الجهل وفلسفة الخراقة مع تأسيس دور القبضة البوليسية ومدعا بأخذ الوسائل الحديثة. في ظل هذا الخواء العام وانهيار الحلم تربعت نخبة جديدة تابعة لا وطن لها سوى أموالها المتباشرة في بقاع العالم، تنهب شعوبها بشراسة تحت ستار مسميات متناقضة، مما أدى إلى اختلال خطير في بنى المجتمع الكل يزيد تفسيراً / حلأ.

البعض يلجأ إلى الخراقة أو الميتافيزيقا والبعض الآخر يحن إلى الأيام الخوالي أيام الزهو الثوري ويعيش في تغasse اليأس من الموروث والاحباط من المكتسب. راوية يراودها هذا الحلم الذي تتخلله الفراشة الزرقاء القادمة من فضاءات الأمل لتنقول لها : (يا حمقاء لتطير أرمي بهذا الحنين إلى البحر) ص ١٥٦ لذلك فكرت راوية في الانتحار رغم حبها الشديد للحياة. لكنها لم تفتتش يوماً عن حل فربى كما فعلت زميلتها في السكن الجامعي (عليه الأذربيجانية) التي وجدت - المخرج - في الزواج وإنجاب تحت عباءة الشرع الديني المؤذج ثم

سفرها للعمل في السعودية مع زوجها د. رضوان.

## البحث عن الانتماء

الارتباط الحى بين راوية وزميلها الفلسطينى اليساري، يوازى ارتباط جيل يقضية لازالت ساخنة .. لن تنسى مهما حاولوا تسكينها (دولة غزة - أريحا - المسن) ص ١٢٤ فهى ما زالت بوصلة الانتماء نهتدى بدماء شوارها عندما تغيب نجومنا.

ماجد زهوان الفلسطينى المنفى الشديد الانتماء (لوطن لم يعش فيه أو يعرفه) ص ٣١ الم Kapoor على جراحه وظروفة الخاصة، الرافض للسلطة والمطالب بالتغيير الثورى، بعد تخرجه في الجامعة في التسعينيات غادر إلى قبرص ليعمل في مكتب منظمة التحرير الفلسطينية. لجأت إليه راوية بعد أن هاجت بها السبيل في بيت يسيطر عليه الأخ المدجج بالسلاح والفرمانات، طردت ثم أعادتها الجدة، إلى أن جاء اليوم الفصل وناقشت أخاهما الضابط فرد عليها بطلقة من مسدسه كادت تقتلها.

رباط الحميمية الوهاج ونور العب المطلق جعلا راوية وماجد (يطلقا طيور الروح والجسد والروح النفسى حتى الأقاصى) ص ١٢٣ مع أنهما حسب قول راوية (غربيين في الزمن . شبة منبوذين خارج تخوم القبيلة . ملعونين في عرف الشرائع وسنن الأخلاق التي استثنى في غيابنا). ص ١٤٦.

رواية تورقها رغبتان كامنتان - متاع اعتقد والدها - التدمير واللانتماء، (أين تكمن جذورى ... أتهو بين الموروث والمكتسب. ثم هذا العنين والزوغان يبلبلني فاقع في الاضطراب والقلق). جيلنا، هذا السائز على حد السكين هو الشخصية أم الأمل القادم؟ ص ١٤٥ أما ماجد فكان يرى (أن الدماء وحدها التي تضيء الآن) ص ١٤٦ في آخر ليلة له أشعل النيران بطريقة احتفالية بهيجة، مجنونة بحب الحياة/ الحرية/ المرأة، راقصا رقصة العشق الأخيرة، معلنًا (هذه النار احتفاء برواية طفلة الفجر) ص ١٦٦ مسرأً في أنثها: (نحن لن نفترق سنوي بالموت)، ص ١٦٦ في اليوم التالي فجر نفسه داخل السفارة الإسرائيلية في نيقوسيا في الذكرى الثانية عشرة لاغتيال ماجد أبو شرار(٢). تاركا لها وصيته - المفاجأة: - (... وحده الدم الآن يكسر ناب الوحش.. كونى قوية وشامخة يا راوية...) ص ١٧٦. شعشعة الدم المقاوم وحدها تفند القبح وتحولنا إلى نجوم تصمد للظلم. ماجد زهوان خط قدره ودمجه بانتمائه لتحرير الأرض.

أما راوية المصودمة، المخزونة، المفروزة من توحش الوحيدة والنقد تعود إليها فراشتها الزرقاء (الأمل) قائلة لها: (أيتها الحمقاء طيرى هجاماتك الحزينة ونبوءاتك السوداء على جناح طائرة من درق وارمها في لع البحر)، ص ١٦٦

## رواية الرمز

(رواية الجميلة كاللحز لكنها الرمل الفار من فرج الأصابع) من ٢٨ راوية ابنية الفجر لا تمثل جيلاً من الأجيال فحسب أو فتاة في عائلة شرقية عربية نزعـت عن نفسها شرائق الموروث والمفروض والمطلوب.

رواية زهرة شموس الفجر - بمعنى آخر - الرمز / الحرية - التي تتعرض للقسر للطرد للتكريم وأحياناً للقتل. فإن غادرت أو أقصيت فهي لا محالة عائدة إلينا من منفذ ما: لم يحتملها أيها بعد ارتداده وتبرأ منها ومن دمها بعد رحيلها. وعندما ضربتها أنهاها الضابط بعنف ولطمها بالحاط ساحت به الجدة: (أهي يهودية احتلت بيتك وأرضك لقتلها؟ هي من لحمتنا ودمتنا ثارك ليس هنا) ص ١١٢. قبل سفرها إلى قبرص في المساء عند الوداع قالت لها أمها الجربية: (أنت يا ابنتي من سلالة الرياح وصفاء الينابيع) ١٧٣ . ألم يقل لها ماجد زهوان مرة (حين يشد نجم تحونج آخر هل يتزلزل الكون؟).

رواية الحرية التي قطعت حبل الدم بموسى حادة . كرهت السلطة الأحادية ، لم تحب أو شحة القضاة السوداء ولا ثياب العسكريين المرقطة. قال ماجد زهوان محتفلاً بحريرته في ليلته الأخيرة:

(هذه النار احتفاء برواية.. حبيبتي وكنزى وكفني) ص ١٦٦ ومن تكون حبيبة الفنان الفلسطيني وكنزه وكفنه (الشهيد يكفن بالراية) سوى تلك التي غنت بها ف ..

يا حرية

يا زهرة نارية

يا طفلة وحشية

يا حرية

## المواضيع:

- ١ - شموس الفجر - رواية لحيدر حيدر - صدرت ١٩٩٧ عن دار ورد - سورية
- ٢ - الشهيد "ماجد أبو شرار قائد سياسي وعسكري في منظمة التحرير الفلسطينية (فتح) اغتيل في روما على يد الموساد الإسرائيلي - ١٩٨٢



المصوريات



## أسمهان : صوت أميرة

غادة نبيل

ـ «وماذا سيقول الناس وهم يرون الأميرة زوجة الأمير تقنى؟».

ـ «سيقولون إن أسمهان المغنية تركت الإمارة من أجل الفنان».

لم يكن فؤاد الأطرش الأخ الأكبر لأمال (أو إيملي كما كانوا يدللونها في جيل الدررر) قادر على كبح الفرحة.

وأنا عندما قرأت بعض ما كتبه المؤرخون الموسيقيون المصريون والعرب في صوتها.. وقرأت عنها ما يشبه السيرة المروية بأمسنة مختلفة لأناس تبانت مواقعهم منها وعلاقتهم بها وعلاقتها هي بهم، تفكت من تكوينـ أو هو تكون رغماً عنـ إحساس بأن الفنانة التي أعادت المرأة تلو الأخرى مشاهدة فيلمها الثاني والأخير «غرام وانتقام» لأسع صوتها وأغانيهـ ذات الجمال الذي لا تجدود به البشرية عليك إلا كل بضعة قرون.. إن حدث.. كانت فنانة طيبة.. فعلاً طيبة، نزقة نعم.. وظاهرها قاسية في بعض الأحيان خاصة على من أحبها، إذ لم تحب رجلاً ضعيفاً بينما أحبهاـ لاغترافهاـ الشرهـ من الحياة وجاذبيتها وبروعة صوتهاـ الكثيرونـ لكنها مع كل ما كانتـ وما فعلتهـ ب نفسهاـ إسراهاـ وقصوهاـ وهي من عرف عنها أصدقاؤهاـ وعلى رأسهم محمد التابعـيـ الصحفي الكبيرـ أنها لم تحبـ في حياتهاـ رعاـ إلاـ أحمدـ حسنينـ باشاـ رئيسـ الديوانـ الملكـ، وأخطرـ منـ كانـ يتحكمـ فيـ خيوطـ اللعبةـ السياسيةـ فيـ زمانـهـ.. وزوجـ الملكـ نازلىـ عرفـهاـ بأـمـرـ الملكـ وبـالـإـكـراهـ والمـاـنـورـاتـ (منـهاـ).ـ كانتـ رغمـ انـخـراـطـهاـ فيـ

المخابرات البريطانية مرة ثم تبريرها من الفرنسيين إبان بدايات الجنرال دي جول مثل محاولة انضمامها للمخابرات الألمانية.. وتعرضها للاغتيال قبل حادثة غرقها المفاجئ في ترعة الساحل عام ١٩٤٤ قبل اكتسال «غرام وانتقام» ومحاولتها العديدة للاتساع وهي في مصر أو مع زوجها الأمير حسن بعد كل مرة تضرر للعودة إليه حتى دك الحزن وإهانة كراهيتها له ونفورها حتى من محبته واحتماله لها.. مع كل الأذى الذي كان المحظوظ بها يحسون أنه ينالهم فقط بعمرتها .. مع كل الضياء الإنجليزي الذين حكت الكتب عن فوائل من مغامراتها العابرة معهم واستغلالها لشاعر هذا أو ذاك لتحقيق مأرب.. كانت امرأة انعقدت بوصلتها على الأسى.. رعا حدست أنها أسطورة وكانت.. كما قال فيها المقربون - تحب كل ما هو جيد وجميل ومتقن.. الشراب الجيد، الطعام الجيد، الملابس الجديدة الرفيعة، الموسيقى الجيدة، الزهر الفاخرة والمعطر الجميل.

مغير أن تكتب عن شخص أحبيته ولم تعرفه. الحيرة تكون أكثر عندما تقرأ عنه من أوجلوا فيه حبا وتناهشتهم مواقف متباعدة إزاء حقيقته حتى وهم يحاصرون أنفسهم. أعني أن آراء مصطفى أمين في أسسهان طبعاً ستحتختلف عن صحفي أحبها بالفعل وهو محمد التابعي، كما قال عنه أحد زملاء مهنته بعد ذلك، وحتى آراء محمد التابعي الصديق / الحبيب الذي حارول أن يظل وفي الدور الأول لأن المحبوبة لم ترد الدور الثاني كانت محكومة بمنطقة ثلاثي الخطوط وسيادة غبطة الظلل مابين المنطقتين.. لذا عندما يحاكم مثله إرادتها الضعيفة من باب التحقير، يسرع الحبيب فيه والصحفي الموضوعي أو الذي يحب أن يرى نفسه هكذا، فيقول مثلاً لنفسه: «وأنا كنت أقسمت لا أراها وها أنا أغدره كما طلبت مني لأقابلها في عيد ميلادها ونحتفل به في القدس فأين الإرادة من هذا».

حتى الأخ الأكبر .. وبعض المكابيات عن أسسهان في الكتب التي تعرض لسيرتها، تورد بعض رواياته عن مواقف مختلفة لها تشك فيه.. وفيها. الأخ الذي لن يقول إن المؤرخين قالوا فيه: «إنه كان ناعماً الملمس والغاية عنده تبرر الوسيلة»، فربما الحيدة غالباً هنا بشكل ما وإنما الأخ الذي يضرب أخته ويقصو عندما تسهر حتى الرابعة فجراً كل يوم لشرب مع الصحاب في سفح الهرم، فتسببت أحياناً على السلام أمام منزل الأسرة (أحياناً كانوا يفتحون) أو يضطرها للجوء لأحد الأصدقاء الرجال تنام في بيتهم تجنياً لبطشه وينكرونها لحماتها.

الأخ الذي يحتجز وثيقة طلاق أخته ليمنعها من الزواج.. رغم تعدد زيجاتها.. وعلاقاتها غير الرسمية أيضاً.. لأن الدرزية لا يجب أن تتزوج إلا درزي، ويزوجها عنوة واحيالاً ولا يوافق على رجوعها لزوجها الأول. أيا ما كانت دوافعها (التأثير من تزويده سمعتها في الأوساط الأرستقراطية حيث استمات من نظر الأميرات لها كأرتيسست تقف أمامهن بفرقتها أو تحيز التوجع في المحافظات وأفراح الأرباب لتعول نفسها وتسهم في الإنفاق على أسرتها، أو بأمر المخابرات البريطانية ذات مرة).. الأخ الذي لا يوافق على هذا لأن عودة المطلقة لطلقها حرام في المقيدة الدرزية.. وتلوذ أخته بالأخ الأصغر تشكو كل هذه القساوة والحرس على الالتف عندما كادت تُعين في الشام من سماع استطوانات فريد وأم كلثوم وهي زوجة وأم - غالباً - كيف تفعل متبردة.. أمام كل هذا؟ «إنها فنانة وأنا أفهمها لأنني فنان».. فريد كان الحنون.

حتى علياء المذندر الأطروش الفنانة والأم لم تستطع أن تفعل شيئاً تمسح به ذلك الهاجس لدى أسمهان أنها ستموت مبكراً كما كانت تردد لأصدقائها. كان الجري لأقرب زجاجة ويسكري. تشربه كالماء كما قالوا عنها . والبكاء عندما تتعرض لإهانة.. ولو كانت قد سمعت لها.. لكن الطيبة التي تستشعرها وأنت تقرأ عن هذه السيدة هي التي كانت تجعلها «تغفر». لعله المعيار الأكبر الدال لأنها كانت تعود إلى من أهانها تلخص قريه وحسن ظنه وأشيا.. كثيرة منها مساعدته و«تبليغ» غلطه فيها لأنها لا تستفني إلا عن «ختبار» الاستغنا.. عنهم. الاختيار كلمة مفتاح إن أردت الاقتراب من فهم الشخصية التي وصفها من أحبروها بأنها «معدقة».

بكل بساطة كانت صاحبة الاسم (أطلقه عليها داود حسني) الأفعى الذي عرفت بها أشهر مغنية للعجم في زمانها ترید . داتماً فقط . أن تفعل ما شاء ، عندما تشاء ، جموج تلعب بالحب (لا تنسى موقف التابعى للمليبس حتى وإن لم يكن الموقف المتأثر بعدم مبادلتها مشاعره التي كانت تصل به للزواج منها وأدت إلى رشوته خادمتها وسائقها وصديقاتها ليأتين له بأخبارها وكيف يخدعنه بالاتفاق معها!). حتى ليقول التابعى مثلاً إنها كانت ضئيلة بمشاعرها لا تسلم قيادها لخلق تأخذ ما تستطيع من العاطف وتعس أن لا وقت أمامها للحب.

ولا أريد أن أبدل انحيازاً بانحياز.. لأنني لا يمكن أن أدافع عن إنسان بشفاعة صوته. أم يمكن؟ لعل الغافر لأسمهان في كل ما كانت تقصه من الآخرين حتى الجلد هو أنها لم تكون سعيدة.. وأيضاً لكن منصرين. لم يكن الشبق للسعادة يقوم على تكريتها.. لا بعبيها للمفارمة الذي يفترض أنه كان من يواعث قبولها التجنيد في المخابرات البريطانية، ولا بهمها للحصول على حب الآخرين، لأن هنا لم يكن داتماً مصحوباً بذوق أو أمان.. على العكس في حالة أحمد حسنين باشا، وفي نهاية عمرها أحمد سالم (تزوجت من أحمد بدريخان ولكن عرفنا مدة أربعين يوماً، وقامت القيامة في مصر والداخلية المصرية) كانت المحبة مجبلة للأعراض. أول طفلة حملت بها.. ابنته الوحيدة وتدعى كاميليا.. لم تكن ترغبها. كانت ترید إجهاضها لأنها في ظني كانت تصوراً لسجنتها مع زوج لم تختبره.. ورمزاً حياً على حرمانها من الفتاة.. والطفل الآخر الذي حملت به كان من أحمد سالم.. فرحت لأنّ ثمرة حب لكن ذلك أيضاً لم يتم عندما بدأت الشكوك المتباينة والضغوط الحكومية عليه لتطليقها كشرط لدخولها مصر من القدس، حيث تزوجاً وحصلوا على تأشيرة واستمرار إقامتها معه رغم الطلاق القانوني لأنّ كان تحت حضن وتفريدها في كوخها الريفي بلا مساحيق وهي تساعد الطاهية في الطعام.

ثم بدأ الشك. شك أحمد سالم أنها تزوجته لتحصل على الجنسية المصرية وشك فيها عندما عادت لأحمد حسنين وعاودت السهر وجراه إليه حتى اضطر ليبسأّل غرمه ماذا تفعل في بيته، فإذاً أخبره مثلاً أنها كانت تأخذ رأيه في أغاني فيلتها «غرام وانتقام» يكون ردّها الصفعية أنها تعرف أحمد حسنين قبله وليس على استعداد لأن تفقد أصدقاؤها بسببه و«مش عاجبك طلقني»، ونظراً لأنّ ماكنش عاجبه، ولم يستطع تطليقها، كان يلجأ للاتجار في كل مرة تطلب الطلق أنا كم من التعاشر المشعة هذا؟ التابعى مثلاً احتاج أن يتألم جيداً وينهزم مرات قبيل أن ينفهم شخصية كهذه ويتقبلها.. ثم احتاج الكثير كي يبعد.

لن يفلح الكلام بدون أمثلة، لذا أتتهياً لسرد بعضها قبل أن نبدأ حديث الفن.. في مرة طلبت أسمهان من التابعى زيارتها فى مسكنها من بعد انقطاع، وكانت قد أتفقت كل ملجم لدبها. كما يؤكد المؤرخون . فى تأثير منزل الزوجية الكائن بعمارة الإمبوبيليا بشارع شريف، ومررت عقب طلاقها من الرقيق المتدين صاحب التعليم البارسى أحمد بدرخان، والذى كان لطليها المفاجئ منه أن يتزوجها عقب انتهاء، تصوير فيلم «انتصار الشباب»، وتأثره بظهورها التسع طوال التصوير دلالة على جرأة وغراية وابتعاد أصيل عن المتعارفات.

ورغم أنها لزرت الفراش تخرج التابعى من زيارتها فيما كان يعتبره ، لازال . منزل الزوجية وظنها تحتاج بعض المال فبعث إليها بظروف بداخله مبلغ ما مرافق مع اعتذار عن الزيارة. وردت أسمهان إليه خطابه بكل ما فيه وكتبت على ظهره: «كنت أريد فقط أن أراك فلم تتنازل وأشكرك». بعد هذا عرف التابعى أنها لم تكن تجد ثمن الدواة فى محنتها الصحية هذه عقب الطلاق، بل وتم قطع الكهرباء عن شقتها لأنها لم تكن تملك ثمن تسديد الفاتورة وتعاون خادمان عندها على التكفل بشئن الدواة، سرا ثم أخبرا بعد أن شفيت، ولما عاتبها لأنها لم تلجم لصادقها كانت بسيطة وزاده الكبيرة : «تكفيني صداقتك ثم أنا لم أعد أن أبدى لأحد بالسؤال».

فهم هذا وستوثق منه طوال تاريخها .. وهى التي كانت تدمى الجلوس إلى موائد القمار بعينها ورس تقام بكل الأسوار والأقراط التى ترتديها وحتى بالفراش على كتفها أحبابها .. بل كانت فى وقت ما ترتدى حلبا من الزجاج وتحرص على أناقحتها بفستانين أو ثلاثة فحسب .. وتمررت للحجز على ملابسها مرة فى أحد فنادق القدس لأنها كانت مغلسة.. الحاجة للمال لم تذلها، حتى عندما كانت تحسن هى بهذه.

وأقصد بالذل قبول الإهانة.. يعنى حتى عندما قبلت حفلة غنائية عرضها عليها متعمد حفلات فى رأس البر وأثر هدير الأمواج على مسامع الجمهور الذى كان أكثره قد سكر وجرحوها بالكلام وتفضيل سماع أم كلثوم وليس مراه بالراديو، وانسحب الجميع ويكت من ألم الاضطرار للفنان لسكارى وامتهان حنجرتها .. حتى هذا كان يتواءم دائمًا مع جلالة الاستثناء، عندما طرب لصوتها أحد كبار الأمراء، العرب مرة واستخففه الطرف فقام ورقص ثم أهدأها سيارة «لنكرولن» تركتها لأحد أقاربها.

أسمهان كانت تغنى لأميرات البيت المالك بالفرنسية لأنهن يفهمتها أكثر من العربية، ولا تقبل منها مالا رغم الحاجة، وتنكمل بنقفات الفرقة الموسيقية خرقا من الطرد من مصر، كما يقول فؤاد الأطرش (بلامعية واضحة في الكلمات)، أى لهدف أهم لديها من المال، لكنها كانت تملك بحسنة الأميرات الحقيقات أن ترفض الغناء فى حفل خاص بقصر صديقتها الأميرة شريكار لقاء، خمسة جنيه، وليس فى جيبها سوى ثلاثة جنيهات وسبعون قرشا تحبس بها مع الميسقار أحمد المفتاوي فى كازينو الخام بالجزائر، الأميرة شريكار أيضا كانت حادة أشد حسنين، «عايزانى أروح وأقف أغنى قدام شوية سنتات علشان إيه.. علشان ماهي أميرة.. وأنا كان أميرة».

وكانت تتندى على خيابا رجال الدولة وهى تفضحهم سرا للتابعى الصديق: «فلان باشا أهداى صندوق شمبانيا ودعاتى لمقابله فى مكان كذا، لكنى لم أذهب، وفلان - الوزير السابق - دعاني لتناول العشاء، معه ومع زوجته وأولاده وبينما هم حول المائدة مد الوزير يده من تحت

خطاء المائدة يحاول أن يمسك بيدي.. آه لو قدرت تنشر هذه الأخبار إذن لعرفت مصر الكبير عن زعمائها وكبرائها المشهورين! .. وتضحك.

هذه الشخصية هي من تستدين لتشتري أى شيء يبدو غير ذي قيمة للأخرين مثلاً.. أو ربما لتشتري هدية.. وهذا ما فشل التابعى مرة فى تصديقه.. وبدأ مسلسل طويل من إهاناته لها.. لأنها كان يحس أنها تهين نفسها.. أو ربما تهينه دون قصد لأنها لم تخبئه.. هنا هو حبسن وربما لم يفطن هو له تماماً.. أهدته مرة زوارين بلاتين فى عيد ميلاده.. وطبعاً شكرها متذكرة أن يوكىه ورد كان يكفى وسألها عن مصدر المال فذكرت أحد متهمى الحالات وعيوبه .. جندها، وأخبرته بساطتها فى اليوم资料 أنها اشتترت طقم صالون بخمسة وخمسين جنيهاً بعد مسارات مع المحل.. وسائل التابعى الصديق والواقام عن مصدر المال وهى التى لم يكن بحبيها شيئاً.. اليوم السابق، فتقول له: «سأخبرك بالحق».. وتبدأ الإهانة: «ومتي قلت الحق؟».

لم يصدقها عندما أخبرته أنها اقتربت مائة جنيه من صديقة لها وأعاد لها الهداية بعنف «لا أريد أن أرى وجهك».. وزاد بأنه لا يقبل هدية لا يعلم مصدرها، وطلت هى تحاول الاتصال به حتى صرخت فيه «في ستين داهية».. وتتأكد هو فيما بعد أنها لم تكن تكذب.. وعندما أغلظ لها فى القول مرة أخرى وفي سياق آخر وفتقت تسديدة بباب الشقة لتنفعه من الخروج ولتقول له: «أنا التى أنها أميرة وأبواها أمير وزوجها أمير تيجى أنت.. أنت ابن مين فى مصر؟

ف يريد مستخفًا: ولا أحد

فتواصل: تيجى أنت ياللى لا هنا ولا هناك وتشتمنى ؟ فيغرس فيها التابعى سكيناً: أنت وعائلتك وكل أمراء الدروز بتعوكم ما يجوش شيخوخ أصغر حارة عندنا فى مصر».

وتتفجر فى البكاء لأن صنيعة رد الأذى والتفكير فى المقول والانتباه للعدوان ليست أصيلة.. وبهرج إليها يقبل يدها معتذراً ولا يستغنى أحدهما عن الألم الذى يسببه له الآخر.. المتمرد لا يسمع لنصيحة لكن وجود الشخص الثقة الذى يستطيع من يسقط وحده فى دوامة أن يعتمد عليه كان يمكنه أسمها.. هي إذن الثقة فى أن المحجة ولا سواها وراء العنف، وكان يمكن لها أن تطلب من التابعى زيارتها فى القدس وهى وحدها، أو فى إحدى هروباتها الكثيرة جداً من زوجها الأمير حسن.. وتغير الفندق ليكلا يصل إليها الزوج لكن لا تخفى.. تتشوى وتتجول مع التابعى الذى يزورها للالتحفاظ بعيد الأضاحى أو عيد الميلاد المجيد بناء على طلب منها.. يراها الناس فى الشوارع ويلبيان الدعوات معاً، لكنها تلتقط منه وتذهب بصحبة ضابط إنجلترا أو يسمع صوتها مع بعض الجنود والسكارى من السيدات بالطوابق العليا فى القصور ويقول لنفسه.. كما يذكر المؤرخون لسيرتها.. «إنه ليس ممكناً يكن سلوك الأمراء»، ويحاول قتلها بسكن باردة.

«إنه ليس من المستحبيل أن تشرق الشمس من المقرب أو تغرب من المشرق أو ينقلب الأبيض سواداً أو السواد بياضاً، لكن المستحبيل حقاً هو أن تغيري أخلاقك وما ينفسك وأنت قد تعيشين مائة عام تسعين فى كل يوم وكل ساعة وكل دقيقة لحفظ الكرامة دون أن تفهمى له معنى».

وتبكى وتعطى له مواعيد جديدة ولا تلتزم بها ويرجدها مع غيره ويطلب طلوعها إليه وإلا سينزل

إليها! فتتعجب: «إن كنت راجل انزل.. وترثب وتطلب الصفع وفجأة قد تخرج مصحنا صغيرا من حقيقة يدها وتقبيله وتبكي ويكتشف الزوج «غريض» التابع لها لأسابيع في غرفة الفندق بالقدس ويكسر درج مكتبيها ويجد رسائله من بين ما يجد وتخشى هي أن «يقتصر» - يقتلوا.. وتنوّق على ما يبدو للاتصالات الأكبر والأخير.. من كل انفلاتاتها التي لا تشبع حتى شارت الموت عندما قامت بطلاء وجهها وكفيها بالأسود لتهرب من سوريا للقدس مع الأمير فاعور أحد أمراء البايدية أثناء عملها بالمخابرات البريطانية.. طوال ليلة وبعض يوم على ظهر حصان تسجل فيها كل ما تراه من تجمعات للجند وأوكار الدفاع.. وتكلفها بأكثر من نصر في بيروت، وأجنحة خاصة في فندق الشرق بدمشق، والجناح الملكي في فندق الملك داود بفلسطين خلاف قصر زوجها بالسويداء والحراس المخفين الذين يعني لها الإنجليز حق اختياراتهم من الأشداء وهي التي كانت تعلم أسماء كل زعماء الجبل قبل أن يذكرون الإنجليز أمامها بصفتهم أبناء عشيرتها.

تفكر أسمهان أن طرد قوات الفيشي الموالية للألمان والمحور إبان الحرب من سوريا ولبنان هو تقدير للاستقلال الحقيقي ثم تجد أنها ورطت نفسها وشعبها مع الإنجليز الذين يهددون إلى تقسيم العالم العربي إلى دويلات من السنة والشيعة والدروز وإعادة لبنان وجبل الدروز بالذات لفرنسا الحرة بزعامة دي جول. كانت تقضي الليالي مع بعض الضباط الإنجليز، وحدود العلاقة من الصعب تحديد فيها، لكن بعضهم كان يعاقب بالنقل إلى كينيا عندما لا يصمد لأوامر الابتعاد عنها!! ورغم ذلك يذكر ضابط إنجليزي عاشق لها هو نيكولاوس ثات أنها لم تكن تسمع إلى الجنس وإنما للحصول على الإعجاب وأن أنوثتها كانت طاغية.

وأنذكر شكل قوام أسمهان بسرعة من الفيلم الوحيد الذي حفظته لها من كثرة المشاهدة «غرام وانتقام»، أولاً أجده العنوان اختصاراً للعمر ولكيفية ومنهج.. لم تكن ساحرة الجمال ولا كان جسمها جميلاً أو مغرياً فهما يتبدى، لكنني أعرف أن الأنوثة روح وإحساس زاهٍ ومشتعل لدى المرأة بأنها «المجميلة».. ودونها تون النسورة.. ثم إن لقدرة الإغراء والإحسان بالقوة التحكمة الناجمة عنها ما يغنى هذا كله و يجعله أكثر وبرى بعض المستشهد بهم في الكتب التي قرأتها عن أسمهان أن عينيها كانتا كل شيء وأنها كانت تعرف كيف تستخدمنها وقتاً يريد.

ثم إنها كانت غنية.. (أى لم تكن سندريلا حتى عندما كانت مفسلة) وصداحة الصوت وحرة كبراق.. رفضت أن تخيا مع أمها وإخواتها عقب الطلاق.. وحاولت أن «تعُب» من الحياة عبا.. وربما كان حسناً أن فعلت.. يعني ما.. هي الوحيدة التي كانت تملك بصيرة استشراف أن عمرها فعلاً سيكون قصيراً.. ومن أسرة حاكمة يمثل عميدوها (والد أسمهان فهد الأطرش) طائفته في المنطقة ويترك أسرته ليُنضم إلى الحركة الوطنية المقاومة للفرنسيين.

ولاشك.. كما تذكر الرابع التي وقعت في يدي.. أن كل من كان يعرف انحدارها من عائلة سلطان باشا الأطرش والأطراشة الحاكمين في جبل الدروز كان يعيطها بظاهر التكريم والاحترام، لذلك كان من اليسير.. نفسياً.. على الدائرة المحيطة بها أن تنظر لها بآكبار عندما أتت الأم بالأطفال الثلاثة في قطار فلسطين وزلت في القنطرة ودخلت مصر بذكر اسم سعد زغلول لتقيم في شقة من غرفتين بستين قرشاً وتلحق أولادها بالمدارس الفرنسية بالمجان في مصر، وبضطرف نزول ترك المدرسة لعمل

في مصنوع أسنان ثم يلتتحقق فريد ب محل اسمه «بلاتشي».. متجر مشهور في الموسكي برتب ثلاثة جنيهات في الشهر نظير حمل البضائع للزيان على دراجة صغيرة، حتى تنس حياة العائلة المفتربة عصا السحر كما في حكايا الأطفال السحرية من نوع «الجمال النائم» و«ستاند بلا».

فيطرب باب الأسرة يوما موظف من الجامعة الأمريكية يدعى الأم وأولادها لمقابلة البارون إيكرين المليونير الأمريكي الذي كان معجبا بشورة الدروز وصمود الأطارة ضد الفرنسيين ويد حركة الدروز بالمال والسلاح ويقرر مساعدة الأسرة بمبلغ مائة دولار شهريا، وتغنى الأم وتغترف على العود في منزلها.. وتبداً أسمهان في تسجيل أولى استطواناتها وهي بعد تلميذة بمدرسة الراهبات. مجلس تتولى لأم كلثوم كلما زارت هذه عائلتها، طفلة على السجادة تطلب منها غنا.. يكتشفها محمود صبح وهو يسمعها مصادفة هو والقصبجي تغنى أغنية أم كلثوم «سكت والدمع تكلم» (كلمات رامي وتلحين القصبجي) وتبأ لها محمود صبح وهو يربت على رأسها أن ي يكون لها شأن كبير. ويدعوها عبدالوهاب إلى قصر السيدة زبيدة شهاب.. لقاء تاريخي شهدته كامل إبراهيم أشهر عازفي القانون في عصره. غفت أسمهان يومها بموالاً لبنانياً لمطروب اسمه فرج الله بيضا (عائلة بيضا اللبنانيّة كانت تملك شركة بيضاخون التي تعاملت معها بعد شركة كولومبيا للأسطوانات وتقاضونها أجاناً «تحت الحساب»).. كان المولى مرثية من فرج الله بيضا لوفاة شقيقه المترافق فجأة:

وأنشدت:

أنا والنار ترقد بقلبي من فرق الحن  
والحبل مني انقطع فص العضم والحن  
قالوا انصبر حبيبك قلت أنا وحداني  
ويلى من الفرقه ويل خذني معاك ياخى  
ويك الحضور.. ومعهم عازف القانون.

لكن ريا مزيج الفن والإمارة كانا رخصة إغفاء من أشياء كثيرة بل وكثيره جدا. طلعت حرب باشا الاقتصادي الكبير كان ينظر لأسمهان كابنة كما تقيد المراجع. ففي مرة طلبت منه الإعداد لوليصة يحضرها الكبار وحددت هي الأسماء<sup>(1)</sup> لأنها «مشتقة للكبيبة الشامي وورق العنبر ورامية الطاجن». وعندما جاء الجميع وأعدت الوليصة في قصره غابت. وانصل الرجل بأخيها فؤاد بسؤال عن «المجنونة»، ويخرج أخيها يبحث عنها ويذكر أنها ذكرت صديقة ما فيذهب فعلا هناك ويجدهما جالستين تلعيان الورق وتأكلان الطعمية بشهية، ولدى تذكرة باانتظار الباشا ومطلبها منه تقول بكل البساطة المستفزة: «أمس، هذا حدث أمس، أما اليوم فإنتي أريد أن آكل الطعمية كماترى»، ليجعلها غصباً وتنذهب للكبار المتظرفين فيستقبلها الضيف وأصحاب السعادة لأن لم يحدث شيء، فهل الغفران هنا لأنها أسمهان الفتانة؟ أم أسمهان الأشيرة المسروح لها برف النزق ولو بآهانة الغير وعدم التقيد بشيء، وإن كانت هي من طلبته وسعت له هل كان هنا ما حمى سمعتها - فقط إلى حين ويعدها بدأ منطق عصرها ومجتمعها يجعل الكلـ. كما قالت للتابعـي «يتكلـ عنـ بالحق وبالباطـلـ. ويعملـوا منـ الجـبةـ قـبةـ».

أو.. ما هو السحرـى في شخصـياتـ معـينةـ لـتحظـىـ بالـامتـثالـ؟ هلـ هوـ الجـمالـ الذـىـ يـفرضـ ذاتـهـ

وسلطان قوانينه.. باستغلال ضعفنا وازدواجنا وأشياء أخرى من هذا القبيل ويفاخر باستغافاته حتى عن الإطرا.. فربما لا يستبدل وبهزنا بعمق.. لا ينبع منها ولا يمكن أن ترد عليه أو نفسه بسوء أو تعبد له شيئاً مما منحتنا.. الجميل ذلك الذي لا ينتظر أبداً ولا يحتاج يوماً أن تقول له: «كم أنت جميل!».

أم أن الأبهة.. ما يحيط بالموضع الجمالي وما نعرفه عنه دائماً يتدخلان؟ وإذا «استغل» الجميل ذلك الانبهار به وأمعن.. أبيطل جميلاً؟ هل تحاكم أخلاقه بأخلاقنا؟ أم ثمة لحظة تكف فيها الفلسفة؟ أليس من درجات وأنواع للجميل؟

إمتي حترف إمتي  
إني بأحبك أنت  
إمتي حترف إني بأحبك  
أنت أنت أنت  
إمتي إمتي حترف إمتي  
إمتي حترف

لا يوم عطفت عليا  
ولا أنت سائل نبا  
ولإمتي حتحبوا بالى  
وتزود همى

يالللى غرامك فى خيالى  
يالللى غرامك فى خيالى  
وف روحي ودمى  
إمتي حترف إمتي  
إني بأحبك أنت  
إمتي حترف إني بأحبك  
أنت أنت أنت  
إمتي إمتي حترف إمتي  
إمتي حترف

\*\*\*

هي غنت الموال أو المواليا - كما يقال له - مثل أكثر عظماء الطرف في زمانها.. نادرة الشاممية صالح عبدالحفي وأم كلثوم وفريد وعبدالوهاب وعبدالقنى السيد وعبدالمطلب، وغنت الأغنية الشعبية المزوجة بمقابل المواليا في رائعتها «ياديرتى مالك علينا لوم».. وغنت الديالوج مع فريد في فيلم «انتصار الشباب»، وغنت على إيقاعات الفوكس ترولت في «ياحبيبي تعالى الحقن شوف اللي

جرالى» من تلحين مدحت عاصم، واعتمد فريد على ما يقال له إيقاع الباسودول الأسيانى فى الكثير من ألحانه لأخته فى «انتصار الشباب»، وغنت الأغنية الراقصة التى مال فيها أكثر الملحنين المصريين ناحية إيقاع الفالس الذى يعتمد على مقاييس ثلاثة بسيط أو بعض المقاييس المركبة المتباينة عن ذلك المقاييس (إمتنى حنعرف إمتنى) .. باختصار أبدع أسمهان بصوت الكورتالتو فى أفالين علم الفتاة، الغربى (صواليق) التى تحجلت فى رائعة القصبيجى مونولوج تغريد البلايل المعروف باسم «ياطير». بالمقارنة مع أم كلثوم كانت السورىة الفرنسية (كما كان مدونا فى خانة الجنسية بجواز سفرها) التى اسمها أسمهان من عائلة حزينة الصوت.. فريد كان أسرًا فى هذه الخصيصة.. الطبيعة كلها كانت فى صرتها وجسارة منح الملحنين حق التجديد الذى جعلت أم كلثوم تخسر أكثر من حنن للقصبيجى والسباطى لأسهان ثم تعاقبهما وتعاول وقف تلحينها عليهما هي متى تنبع الأغنية الأسمهانية يجعل أم كلثوم يتهدى بها للقصبيجى مرة بالطرد من تختها لولا تضامن أفراد التخت معه وقرر السنبطى الذى لم يتحمل ثوراتهما عليه لأنها على أسمهان فى الفترة طربة (حديث عينين) (هل يتم البان) للقصبيجى، ثم (استقينها بأى أنت وأمى) والأخيرة من شعر الأخطل الصغير (ليت للبرأت عينا) .. كانت أسمهان بهذه وغيرها قد بدأت تهز عرش أم كلثوم الذى وقف فيها لوقت طويل.. وخوفا من التجديد وتصدى الملحنين لأغنية المشربىات المترهلة فنبا .. على تطريب زكريا أحمد بالذات.

البحانة والموسيقى الكبير بيلارتك كان يقول: «إن أى مفن أو مطلب إذا أراد أن يؤدى هنا ما فى بيضة غير بيضة اللحن الأصيلة، فإن الطرب أو المغني يكيف اللحن المذكور وفق البيضة الموجدة فيها، وبذلك يفقد اللحن كثيرا من سماته الأصيلة، ويكتسب بالتالى صفات جديدة هي صفات البيضة الجديدة».

فريد تجعج فى هذا إلى حد بعيد خاصة مع الألحان التى وضعها لأخته لأنه كان يحفظ الكثير من الفنا الشعبي السوري واستطاع صهر الموسيقى الشعبية الشامية .. وإن الألحان أصلية لغيره مثل الفنان السورى مصطفى الليابيدى .. فى التراث الموسيقى المصرى. فعلها فى موال «يا ديرتى» والموال الجبلى الشامي كان يستهل عادة بكلمة أوف «تلحظه فى «يا ديرتى» عوضا عن الكلمة «ياليل» فى مصر، وشجعه هنا على نقل الكبير غيره مثل «باربتنى طير طير حوالبك» .. واستطاعت أسمهان رغم ما يصفه المتخصصون فى علم الأصوات بالتفريد أو العرض الصوتى الحر (العرض الصوتى يقولون كالعرض الموسيقى الذى يعني انفراد العازف مثلا فى التخت بالعزف وحده دونا عن سائر العازفين فيرتجل ويصرل بين المقامات .. هذا العرض إما حر أو مقيد) استطاعت أن تتفق العرض الصوتى الحر بتأثير بينها الجبلى وتدخل بصوتها أيضا ما يصفونه بالعرض الصوتى المقيد ضمن مناطق رائعة الرهافة والارتفاع، وشديدة الشاعرية.. وكان السنبطى يخاف من ثقافتها الفنية وهى من تعلم العزف على العود من داود حسنى ولقنتها الشيخ زكريا أحمد أصول الإلقاء .. الفناني وحفظها التراث فريد غصن، بينما تكفل القصبيجى بالمقامات والانتقال بينها .. يخاف عليها من ثقافتها أن تزنق إلى مقامات موسيقية فى بعض الألحان تعجز عنها عن العودة للمقام الأصلى.

لكن كانت لها الحنجرة طيبة.. والصوت منزع من «صوت المرأة» وصوت الكمان وصوت الناي وصوت الأبوا وصوت الحمامنة المطرقة...». هكذا يرى كمال التجمى، وأزيد أنا كمستمعة فأقول كان صوتها



شديد الأنوثة.. شديد الإيماع.. شديد المخصوصية والقومة.. شديد الإغراء.. لولا الانطفاء الشهبي اللازム في حياة كل أصيل، مثلها في هذا مثل سيد دروش (وكلاهما استهلك نفسه بقصاؤه ليحرمنا منه.. لكن ليس مبكراً كما في التوهج الشهي اللازム لأمثالهما) لربما تعمتنا أكثر.. وتأملت هي مدة أطول.. وأهانت حجرتها أكثر بالسهر المتواصل والشراب وتلتفت الرينة الأخرى لديها مثل الرنة اليمني.

بشاره الخوري (الأخطل الصغير) رثاها عندما غرقت بقصيدة بد菊花 قال في أحد أبياتها:  
أضاع جبريل من قبشاره وترا  
فى ليلة ضل فيها لجسه الهدى

## المراجع :

- (١) سعيد أبو العينين: «أسهان لعبة الحب والمخابرات» - كتاب اليوم - صادر عن دار أخبار اليوم - عدد سبتمبر ١٩٩٦.
- (٢) صميم الشريف: «الأغنية العربية» - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ١٩٨١.
- (٣) كمال النجمي: «الغناء المصري: مطربون ومستمعون» - كتاب الهلال - ١٩٩٣.

# الشعر والتصوف

عرض:

محمد سعد شحاته

يقول المؤلف - د. إبراهيم محمد منصوري - في تصديره "هذه الدراسة محاولة لوضع لبنة في بناء أصول الشعر العربي المعاصر التي امتدت وتشابكت وانتجت فروعاً تطاولت وتشعبت كذلك، وإذا كان بعض الشعراء يتوهمون أنه خاصم أصوله القريبة بل آباء الأقربين حتى قال قائلهم - يقصد حلمي سالم:

هل عاد لائقاً لمثلى أن يقول:

"صافية أراك يا حبيبتي كانما كبرت خارج الزمن؟"

عهد من الفنان هات.

فما بالنا بجدورهم المتعددة في الزمن حتى أمرىء القيس؟"

وهو يطرح هذا السؤال مدخلأً لدراسته التي كانت في الأصل أطروحته لنيل درجة الدكتوراه في الآداب بجامعة طنطا عام ١٩٩٦ م.

وقد جعل دراسته تسعه فصول:

الأول يعنوانه: الفلسفة الصوفية، ودرس فيه حدود الصوفية: تعريفها، الصوفية الدينية، الصوفية في الغرب، الصوفية والفلسفة، الصوفية والشعر، التراث الصوفي، الصوفية في المشرق الإسلامي.

ثم درس أقانيم الصوفية الثلاثة : الله - العالم - الإنسان، من خلال مباحث:

إله الصوفية، الحلاج والنفرى وأبن الفارض، الحلول والفناء ، وحدة الشهود، ثم

وحدة الوجود عند ابن عربى.

ودار المبحث الثالث حول : ظاهرة الحب الإلهي قدرس فيه:  
الحب الإلهي والمعرفة، العشق والكون، الأنثى رمز صوفى، الأوصاف الحسية  
فى الغزل الصوفى، الحب الصوفى فى المسيحية والإسلام.

أما المبحث الرابع: فكان حول الرمز الصوفى: قدم له بتمهيد حول مفهوم :  
الرمز - رمز المرأة - رمز الخمر - صورة الإنسان الكامل - صورة الخضر - ورمز  
الحروف عند الصوفيين باعتبار الحروف "هي البهاء وهى أصل الأشياء فى أول  
خلقتها ومنها تالب الأمر وظهر الملك" أو كما يقول ابن عربى "الحروف أمة من  
الأمم مخاططيون ومكلفوون وفيهم رسلى من جنسهم ولهم أسماء من حيث هم ولا  
يعرف هذا إلا أهل الكشف من طریقتنا، وعالم الحروف أفضح العالم لساناً  
وأوضحه ببياناً، وهم على أقسام كاقتسام العالم المعروف في العرف".

ويصل إلى دلالة خاصة لرمز الحرف احتقى بها التقرى إذ يقول:  
"ولا تحمل رمزية المعرفة إيحاءات ولا استعارات ولا صوراً  
شعرية وقد يكون استعمال التقرى لرمزية الحروف استثناء من  
ذلك فهو قد حمل رموز المعرفة إيحاءات جعلتها جبلى بمعان  
ميقة وخيال رحب استفاد منها الشعراء المعاصرون كثيراً يقول  
التقرى: وقال لى الحرف يسرى حيث القصد: جيم جنة، جيم  
جحيم. ثم درس رمز الطبيعة عندهم باعتبار أن العشق الإلهي  
هو ارتياط بجمال الحق، لهذا كان تصويرهم لمجالى الطبيعة فيه  
تعظيم لظاهر القدرة الإلهية وصور الجمال التي هي صورة الحق  
باعتبار كل ما في الوجود إنما هو مجلى من مجالى جمال الذات  
المقدسة كما قال ابن الفارض:

تراء إن غاب عنى كل جارحة      فى كل معنى لطيف رائق بهج  
فى نفقة العود والنوى الرغيم إذا      تالل بين الحان من المهزج  
وفي مسارح غزلان الخمايل فى يرد الأصائل والأصباح فى البلج

\* \* أما الفصل الثاني دار حول: البعد الصوفى فى المذاهب الشعرية  
والفلسفية المعاصرة وقد درس فيه بعد المدخل، الرومنтика والتتصوف،  
الوجودية، النزعة الإنسانية، الرمزية، السيريرالية، ثم الحداثة، وفي هذا المبحث  
يستعير مقوله خالدة سعيد:

"الكتابة الحديثة هي لغة لكليـة الحضور الإنسـاني وكـلية التجـربـة الإنسـانية  
وهـذا أدى إلى غـيـابـ الـأـفـراـضـ فـىـ الشـعـرـ مـثـلاـ: إـذـ صـارـتـ القـصـيدةـ لـحـظـةـ كـلـيـةـ  
تـسـتوـعـ الـوـضـفـيـةـ الـإـنـسـانـيـةـ فـىـ شـمـولـيـتـهاـ كـمـاـ تـطـلـعـ الشـعـرـ إـلـىـ النـهـوضـ  
بـالـدـينـيـ أوـ إـلـسـارـاـئـيـ (ـوـلـيـسـ الدـيـنـ)ـ وـاسـتـعـارـ لـذـلـكـ اللـفـةـ الـصـوـفـيـةـ بـمـاـ هـيـ لـفـةـ  
لـشـمـوليـةـ الـتـجـربـةـ الـإـنـسـانـيـةـ فـىـ أـبـعادـهاـ جـمـيعـاـ: لـفـةـ الـإـنـسـانـ فـىـ بـحـثـهـ عـنـ  
وـجـهـتـهـ وـعـنـ حـرـكـتـهـ الـمـصـيرـيـةـ وـيـصـلـ إـلـىـ خـصـائـصـ رـمـزـيـةـ فـىـ الـحـدـاثـةـ تـتـشـابـهـ  
مـعـ التـصـوـفـ مـثـلـ رـمـزـيـةـ الـحـرـفـ الـتـيـ تـبـعـلـ التـشـفـ إـلـىـ التـصـوـفـ وـالـغـمـوشـ  
مـنـ أـهـمـ مـعـانـىـ الـحـدـاثـةـ".

وكانت هذه إحدى نقاط ارتكاز بحثه في دراسة الأثر الصوفي عند الشعراء المختارين في فصول دراسته اللاحقة ، كذلك فقد أشار إلى التناصر باعتباره من أهم الخصائص التي تيز التجربة الشعرية الحداثية، إذ دخلت النصوص الصوفية ضمن مرجعية النصوص الشعرية الحديثة من أوسع الآفاق .  
وقارئ الكتاب قد يندهش، فقد استفاض في عرض وتحليل أثر البعد الصوفي في الرومنтика والوجودية والتزعة الإنسانية والرمادية والシリالية ثم كانت معالجته للحداثة سريعة مقتضبة.

\*\* ومن بداية الفصل الثالث يبدأ التطبيق الفعلى فيدرس: محمود حسن إسماعيل (السر) : فدرس بعض رموزه مثل وزن النور ، السر، الطبيعة، النهر ، الزهرة، العشب، الثنائي، الطبيعة والمرأة، النفس والموت وتوصل إلى أن : محمود حسن إسماعيل كان شاعراً رومانتيكياً وكان في بعض شعره شاعراً رمزاً وكانت أغلب رموزه صوفية ولكنه عجز عن صنع تراث متماسك لشاعر كبير حقاً وقد أخفق في ذلك لبعده عن التركيز ولما أصاب صوره من عيوب ... وقد عجزت بعض رموزه أن تكون رمزاً شعرياً مكتملة لما كبلها من قيود وحدود جعلها أقرب إلى الكتايات .. والرؤية الصوفية كانت أروع في شعره القديم منها في شعره المتأخر برغم ميله نحو التصوف الشكلي في مرحلته الأخيرة .

\*\* وخصص الفصل الرابع لدراسة: صلاح عبد الصبور (الكلمة .. الموت)، ودرس فيه:  
السوق والمعبد ، البراءة، الجبل، الموت، الحزن، أهل الخطوة، الحلاج، ويصل إلى أن عبد الصبور شاعر ماكر يلبيس مسوح الخطباء والوعاظ ثم يحدثنا بحديث غامض مربك... من خلال صورة السوق مأوى الحقد والشرابة ومنظمة الدنس والجبن والخسة أما إنسانية الإنسان وطهارته وصفاؤه فإن بشراً (الشاعر) لا يجد له اسمًا ولا رسمًا في السوق قط.

\*\* وفي الفصل الخامس يدرس عبد الوهاب البياتى : (لا غالب إلا (الحب)  
فيعرض رومانتيكية، والتزامه، وجبه لعائشة ورموزه وأقنعته الصوفية.

\*\* وفي السادس: يدرس محمد الفيتوري: الدرويش المتجول؛ فيتحدث عن رومانتيكيته، وحبيبه المفقودة (أفريقيا) ، وأقنعته الصوفية.

\*\* أما السابع: فيدرس: أدونيس (كل شيء طريق)، وهو يستفيض في دراسته لأدونيس ويتناول محاور: الثورة ومهاجمة التاريخ والثقافة العربية، ومصادر الأثر الصوفي، القمية الكلية، وديوانه: مجرد بصيغة الجمع ومصورة الإنسان الكامل، والخضر، السفر، والحب / الجنس، والمرايا، ورموزه وأحلامه،

والفناء والحلول، والتعيين، ثم بعض التناصات الصوفية مع النفرى تحديداً.  
والخلاصة أن أبونيس يعد أكبر شاعر معاصر استفاد من تراث الصوفية  
وتأثر به ولا نغلى إذ قلنا إنه أبعد الناس عن طريق الصوفية الإسلامية التي  
تنشد الوصول إلى حضرة الحق فهو ينشد طريقاً هو طريق الثورة والهدم  
والتدمر ولذلك أن نزعته الصوفية تتفق مع الصوفية، بمعناها العام وما  
يميزها من جنوح نحو الأحلام واللاوعي.

## \*\* وقد جعل الفصل الثامن لدرس:

محمد عفيفي مطر (ملكة الأحلام) وتناول فيه مدخلاً بين فيه دور الشاعر  
الهام وتقيزه وارتباطه الشديد بقريرته (رملاً الأنجب) التي جعلها في شهرة  
قرية (الكيلو) موطن طه حسين، وجيكور) موطن السباب، ويعلن ذلك بأنه  
ارتباط بعالم طفولته، جعله يميل إلى الحسية والتجمسيم في صوره ، وهما لم  
 يجعلا شعره واضحاً بل أصبح محمد عفيفي مطر عنوان الفموض ونظراً  
لخصائصه الأسلوبية الفريدة انقسم نقاده على آنفسم في التعامل مع تصويمه :  
من ناقد يرى أن ما يصننه الشاعر يحتاج إلى لون من القراءة الجادة المتأنية،  
وآخر يرى أن الشاعر قد أغرب في لفته ووضع حاجزاً بينه وبين قرائه فانعدم  
التواصل بينهما ، وثالث تعامل مع شعره وأقر بصعوبته ودعا إلى التحليل  
بالصبر والتأني في القراءة والفهم، ثم درس بعد ذلك مبحث الحب عند عفيفي  
ويرى ارتباطه بالخلق والإبداع كما يرتبط بالموت وهي نظرة فيها شيء من  
الرؤيا الصوفية، وبعد الحب يأتي الحلم: وهو ملهم تميز به شعر مطر وهو أيضاً  
مرتبط بالإبداع والموت والمشق، ويستعرض بعد ذلك التناصات الصوفية بين  
عفيفي ورسالة السهرويدى، ويرى أن الشخصيات الصوفية الأخرى كالنفرى  
وابن عربي، والسهرويدى قد اثروا شعره بأفكاره وكلامهم.  
لكن لون التصوف الذى تميز به وانفرد به عفيفي مطر هو : التصوف  
العملى: تصوف الطرق الصوفية، والعامة من أهل الريف المرتبط بالدائع  
والموالد، والحضرى.. إلخ.

أما الفصل التاسع: فيجعله لشعراء الجساسية الجديدة فى مصر  
(النوابت)، وهو يقرر كثريتهم وأنه لا يمكن دراستهم فى فصل واحد.  
ويبدأ أولأ فى تحديد مفهوم شعراء الجساسية الجديدة/النوابت/السبعينين/  
أحفاد شوقى بأنهم هم الذين كتبوا ونشروا شعرهم فى السبعينيات وما بعدها  
منطلقين من رؤى وتصورات عن الشعر واللغة والواقع مبادئه لما كان قبلهم،  
ويختار شعراء جماعتي: إضاءة، ٧٧، وأصوات، وبعض شعراء الموجة الجديدة من  
أصدقائهم - على حد تعبيره - ويصل إلى بعض نتائج خاصة بهم مثل:

- ١ - تأثرهم الواضح بآدونيس وعفيفي مطر ، وعدم إنكار بعضهم لهذا.
- ٢ - اللغة عندهم مادة طبيعية قابلة للتكليك/ التتجير ، كما يؤكّد على قيمة  
اللعب بالحروف كما في (أية جيم) لحسن طلب : لكن الشاعر انشغل باللعب  
وافتقر بالأصوات ولم يبرح إلى أفق الرمزية بل ابتعد عن الشعر نفسه، الشعر

الذى يقاوم التنفس والتنكك، الشعر الذى يجمع ويوحد، ويدعو للسرور والفرح  
هجره ربما إلى لون آخر من الشعر: الشعر للجهة والتفكير، الشعر للعب.  
أما حلمى سالم فى (البانية والحانى) فتفخر حاؤه هى الأخرى كجيم حسن  
طلب:

تحشرج حاء: متى حسن طلب ، وحمو رابي، حمير وحسين بن  
علي حرس، وخطيبة، حبي، حتشبسوت....  
وهذا الواقع باللعل أصبح خاصية لازمة من لوازم كثير من شعراء الحساسية  
الجديدة كما عند حلمى سالم:

أريدك لك لا لي، لا لك، لى لك لي...  
أما محمود نسيم فقد أسكنه الجذل بالكلمات وتعالى على المجتمع حتى صار  
أقرب إلى كلمات الجذب والمجنوبين.  
أما فريد أبو سعدة فقد تعلق بما للحرف من وظيفة تشيكيلية مع ماله من  
وظيفة صوتية:

ودعنى اتحول بالنار امرأة ويسير لنهاى شكل الـ ج النقطة  
توت بري والسرة ثون.

ويشير إلى أن اللعب بالحروف عند جمال القصاصن فى: شمس الرخام، حلمى  
سالم فى : البانية والحانى إقرب للسحر منه للتتصوف.

٢ - ظاهرة الافتراض فى شعرهم التى قد تعنى الافتراض عن المجتمع أو عن  
الذات وتظهر عند محمد سليمان، محمد صالح، فريد أبو سعدة، جمال القصاصن،  
عبد المقصود عبد الكريم، أما وليد منير فالحزن عنده يملأ الأفق ويغلق الطريق.

٤ - تقنية القناع داخلية فقط وقد وضعت بشكل جيد فى وردة الطوايسين  
لأبى سعدة أما تقنية المرأة الأدونيسية فهو ذاتية غالباً.

- ويستعرض أنماط التناص المختلفة (تضمين - اقتباس - محاكاة ساخرة -  
موازية) من التفرى - العلاج - ابن الفارض - ابن عربى.

ويشير إلى فشل بعض الشعراء فى التعامل من التضمين الصوفى فيقول:  
ولم يستطع أحمد الشهاوى أن يعبر إلى شيء مما هواء ترجمان الأشواق  
أبعد من اسم النظام محبوبة ابن عربى.

وقد برأ الكاتب إغفاله لبعض التجارب المهمة كتجربة درويش  
مثلًا ليس لمحمد درويش نصوص تأثر فيها تأثيراً مباشراً  
بالتصوف، وتجربة نزار قباني بدعوى حسيتها، وتجارب الشابى،  
وناجى وغيرهما.

وحتى يكون القاريء أميناً فى قراءاته فإنه يشيد بجهد  
الباحث / الكاتب ويتعذر أن ينشر الكتاب نشرًا أوسع، لتناخ  
الفرصة للوقوف معه موقتاً نقدياً يناقشه فى بعض ما طرحة..

سبتمبر

س

# الميهي يغازل الشباك بالستات

غادة عبد المنعم

ما هي الرسالة التي يرغب رأفت الميهي أن يقدمها لجمهيره من خلال فيلمه الأخير "ست الستات"؟

ظل هذا السؤال يشغلني طوال ساعتين مما مدة مشاهدتي للفيلم. فالمعروف أن أي فيلم كائني عمل فنى أو مادة إعلامية - يقدم للجمهور بهدف توصيل رسالة، وهي ليست بالضرورة رسالة اجتماعية.. لكنها فقط الفكرة الأولية التي صنع الفيلم ليقدمها مستخدماً في ذلك كل وسائله من إضاءة وصوت وأداء وملابس وديكور وغير ذلك.

والحقيقة أتنى بعد مشاهدتي قد تيقنت أن الميهي قدم فيلمه لهدف واحد هو تحقيق أعلى إيرادات ممكنة.

وقد سعى كمهني جيد - مخرج وسيناريست - بأقل مجهد ذهني وإبداعي مستغلًا في ذلك خبرته الطويلة كمخرج وسيناريست.

وتركز سعيه على ثلاثة عناصر، أولها هو إعادة تقديم مجموعة الممثلين في نفس "النموذج" الذي سبق أن نجح في تقديمها هؤلاء ، كالإصرار على تقديم ليلى علوى على إنها الفتاة البريئة المخلصة والطيبة جداً، وحسن حسنى في دور النصاب ذى الدم الخفيف وعلى حسنین في دور العاطل.

أما ثانيتها فهو التركيز على الطرافاة ومحاولة صناعها بمناسبة وبدون

المناسبة، كان يملك الماجي النصاب «حسن حسني» محلًا لشرائط البوরتو، أو تختطف ليلى على «فتاة الليل المحترفة» ببراءة فتاة من الطبقة المتوسطة في الرابعة عشرة من عمرها.. أو حشر مشهد فنتازى داخل الفيلم بلا مناسبة.

ثالثاً: محاولة تحقيق التوليفة الناجحة - من وجهة نظر الميهى - التي تتطلب تقديم وجية تضم كل الأكلات التي يحبها الجمهور أو معظمها على الأقل، وهو ما دفعه لتقديم مشهد فنتازى يبدو كأنه مقحم جداً وبلا أى ضرورة مشهد انفتاح سقف السجن، ثم تقديم الكثير من المشاهد التي تحاول أن تستخدم الجنس لجلب حضن المشاهدين. ثم مشاهد الحب الرومانسية.

بين لولا «ليلى على» وعبد العزيز «ماجد المصري» ويبدو أنه لم يكتف بهذه التوليفة فكان لا بد أن يضيف إليها مشهداً تراجيدياً - غارقاً في زرف الموع - عن يتم عبد العزيز وافتقاده للأسرة.

أمود للتساؤل من جديد هل استطاع الميهى من خلال حرصه على تحقيق هذه العناصر الثلاثة أن يقدم فيلماً يستحق المشاهدة؟

هذا ما لا أعتقده، حيث لا هذه العناصر الثلاثة ولا حرفيته الميهى كمخرج قادر على استخدام أدواته قد ساعده على صنع شيء من لا شيء أو صنع حبوب الفاصلolia من الطين كما كان يقول هنري ميلر.

اعتقد أن هذا الأخفاق راجع إلى عدة أسباب:

- أولها: أنه اعتمد على تيمة كوميدية مكررة لبيتى عليها قصته وهي تيمة الشاب الساذج الذى توقعه الأقدار فى يد مجموعة من النصابين ينجذبون فى الاستياله على أمواله . ومثل هذه القمة غالباً ما تنتهى كما أنهاها الميهى بضياع الأموال ودخول النصابين السجن ومكافأة البطل بالحصول على فتاة أحالمه وهو ما شاهدناه كثيراً فى الأفلام المصرية وغير المصرية وأصبح من غير المناسب أن نعيد مشاهدته مرة أخرى.

- ثانياً: إن الميهى رغم محاولته تقديم أشياء طريفة سواء على مستوى بناء الشخصيات أو الحوار أو الملابس أو الأحداث أو الديكور.. انتهى به الأمر لعدم تقديم أي شيء طريف .. لأن ما قدم مراراً فى أفلام السينما الجديدة على أنه طريف، فقد طرأته بسبب كثرة تكراره.

ثالثاً: إن الميهى لم يبذل أي مجهد كسيناريست فى تعميق الشخصيات وإعطائهما دوافع حقيقة تبرر سير الأحداث ، خاصة شخصيتي البطلين عبد العزيز.. الساذج الذى بدلاً من التمسك بفرصته فى تكوين أسرة مع لولا التي تحبه من البداية يصر وبلا سبب على تحويل مسار حياة مجموعة من النصابين وفتيات الهوى والعاطلين وهو الإصرار الذى يفقد فى سبile كل الأموال التى جمعها فى سنين الغربية.

ولولا التي تعمل «فتاة هوى» وترتدى ملابس توحى بالبراءة لتوقع الزبائن وتترك حبيبها ليبدد كل أمواله.

الغريب فى سبب السينارات أنه رغم اعتماد الميهى لأسلوب حديث فى الإخراج واستفاداته فى السيناريو بمجموعة من الشخصيات التى ظهرت فى



أفلام التسعينيات نابهه يلفى ما يقرب من ثلاثة عاماً من تقدم الفكر السينمائي المصري والذي ساهم هو بنصيبي معقول جداً فيه ، حيث يعود بنا لسينما "الشخصية" والتي انتشرت في أفلام الكرميديا القديمة حيث يكفي أن يضم الفيلم إسماعيل يس أو زينات مصدق أو عبد السلام النابلسي ليكتشف المشاهدون أحداث ونمط الأداء في الفيلم قبل الذهاب إلى مشاهدته.

## قرن من التنوير.. كيف انتهى؟

د. سعيد توفيق

أسئلة مشروع النهضة - قديماً وحديثاً - يمكن اختزالها جميعاً في سؤال واحد هو: وما سببنا إلى التقدم؟ فهذا السؤال ينطوي على كل التساؤلات الأخرى ويفترضها ضمناً: فهو يفترض ضمناً الاعتراف بتأخرنا عن ركب الحضارة المعاصرة، وبالتالي يفترض التساؤل عن أسباب تخلفنا وتقدمنا غيرنا (والغير أو الآخر هنا كان يتمثل غالباً في الحضارة الغربية باعتبارها النموذج الذي وضعتنا الظروف التاريخية في مقارنة معه دائماً). ومع ذلك، فقلما كان هناك اهتمام بهذا التساؤل الفكري، وظل السؤال البسيط الأول هو السؤال المهيمن على المشروعات النهضوية التي اتخذت استراتيجيات وأيديولوجيات متباعدة تطرح السؤال في إطار قضايا لها أسماء مختلفة وإن كان جوهرها واحداً مثل: «الإسلام والحداثة» و«الإسلام والعلمانية» و«التراث والتجديد».

ولاشك أن وضع القضية في إطار هذه الثنائيات يعكس في حد ذاته وعيها بإشكالية وضعنا التاريخي: فنحن من ناحية لدينا تراث أنتجه حضارة عربية إسلامية في مرحلة تاريخية معينة، وكان هذا التراث يوماً ما يبعث نهضتنا وتقدمنا بما جاء به من جديد ومبدع في عصره، ولكن هذا الجديد بعيار عصره وزمانه لم يصبح كذلك اليوم وتم تجاوزه منذ زمن بعيد لدى أقوام غيرنا. ولقد اختلف المفكرون المعاصرون وتفرقوا شيئاً في محاوارتهم الشمام طرق للخروج من هذه الإشكالية، وراحوا يرددون نفس السؤال الذي أثاره السايقون عليهم: وما سببنا إلى التقدم؟ وإن

تعددت صيغ السؤال ومقاهيه وفقاً لتغيرات العصر الثقافية والحضارية بوجه عام. والسؤال هو نفس السؤال لنفس السبب وهو: تفجّر الوعي بأزمنتنا وبإشكالية وضعنا التاريخي. فهذا الوعي قد تفجّر مع الحملة الفرنسية، حينما كشفت المواجهة العسكرية عن هوة سحيقة بيننا وبين حضارة غربية ناهضة، وحينما تداعت البلدان العربية فرصة سهلة لستعر غربى، وظلت تابعة له مسلوبة الإرادة ردحاً طويلاً من الزمن، وحينما تداعى المشروع القومى الناصرى رسمياً بهزيمة ٦٧ وأفاق الناس على واقع ميرر يعكس وهم المشروع وتضخم الوعى بالذات واغتراب هذا الوعى عن الواقع. ويقدر ما كان الانكسار قرباً عاد سؤال النهضة يلح بقوة، وزاد من إلحاحه أن الفجوة بيننا وبين الحضارة المعاصرة تتسع يوماً بعد يوم وتزداد معها التبعية لمجينة الآخر، فضلاً عن التحدى الإسرائيلي القوى الذى يهدد بمحقق إرادتنا إن لم تحدث لدينا استجابة قوية في مواجهته.

ولاشك أن إلحاح السؤال أمر ضروري، لأنه يعكس وعيهما بالأزمة وشعوراً بالتحدي الذى يواجهنا، وهو وعي وشعور تصدق عليه مقوله ميجيل الشهير حينما رأى أقدام نابليون تطاً أرض ألمانيا: «إن يومه متبرقاً لا يخلق إلا عند النفس» قاصداً بذلك أن استبداله وتأمله حركة التاريخ وتشadan الحكمة والبحث في المصير هي أمور لا تنبئ إلا في أحلال اللحظات التي تعيشها الأمم. لكن المفارقة تكمن في أن ليتنا الحالك لا يزال قائماً منذ سبعة قرون، وبومة متبرقاً لا يزال يخلق منذ قرنين من الزمان. وهذا يعني أن الحكمة أو الوعي الذي نتشدقه لا يزال غير قادر على التتحقق في الواقع، وأن التحدى الذى نواجهه لم يولد فيينا «استجابة ناجحة» إذا استخدمنا لغة توبيني. وهذه الحقيقة تتضح لنا حينما ننظر في إجابات مشروع النهضة:

لماذا قدمت إجابات مشروع النهضة؟  
بطبيعة الحال لا يمكن حصر الإجابات التي تقدمها المفكرون ولا يمكن تصنيفها دقائقاً أو وافياً لتنوعها وتداخلها، وإنما يمكن فقط الإشارة إلى أهم التيارات والآفاق التي لها سمات واضحة ولها - على الأقل - حضور على مستوى المجال الفكرى في واقعنا الثقافى

## ١- التيار الدينى :

لا يتخذ التيار الدينى صورة واحدة بل صوراً ثلاثة هي:

- التيار الدينى المستير:

الذى يتميز بقدرته على الموارد مع التيارات الأخرى، ويسعى إلى تأويل الدين بما يتفق ومصلحة المسلمين على أساس من عقلنة الدين. ولكن هذا التيار هو أقل التيارات الدينية فاعلية وقدرة على التأثير في الواقع، ولا يجد مثيل له في واقعنا، فربما يقرؤون بحجم الدور الذى كان يقوم به الإمام محمد عبد الله. وإذا استبعدنا هذا التيار المهيمن في واقعنا، فإننا نجد أن التيار الدينى الفاعل في واقعنا يتخذ صورتين مرتبطتين رغم اختلافهما الظاهري:

التيار الدينى السلفى :

وهو تيار يرفع شعار الإسلام حلاً لكافة المشكلات، ويدعو إلى العودة للكتاب والسنة وتراث

السلف الأوائل. فكل مشكلة يمكن أن تجد لها حلًا جاهزاً سلفاً في الكتاب والسنة مصداقاً لقول الرسول (صلى الله عليه وسلم): «تركت فيكم ما إن تمسكتم به لن تضلوا بعدى أبداً: كتاب الله وسننِي». وهذا التيار قد كرسه كثير من الأنظمة العربية تغيباً للوعي النقدي والمحواري ومحاربة للتفكير والتغيير والإبداع باسم الابداع، ومحافظة على التدين في مظاهره الشكلية.

### التيار الديني الأصولي الراديكالي:

وهو يتخذ نفس شعار التيار السابق، لكنه غير مسيّس من قبل الأنظمة أو السلطات، وإنما يتخذ نفسه بدليلاً لكافحة النظم السياسية ولكافحة الفرق والتبارارات الأخرى التي يكفرها أو يجعلها على الأقل، فالإسلام عنده ديننا ودولتنا ولا حاكمة إلا للله.

وهكذا نجد أن هذين التيارين الأخيرين يتأسسان على علاقاتهما بالسلطة، فأحددهما هو دين مستخدمه السلطة والأخر دين يرى أن يستخدم السلطة، وهو في كلتا الحالتين معوقان لأى مشروع نهضوى ويشكلان خطراً على الكيان الاجتماعي، بل وعلى الأنظمة السلطوية نفسها، وإن كان خطر أوليهما بعيد المدى، في حين أن خطورة الآخر قريبة مباشرةً.

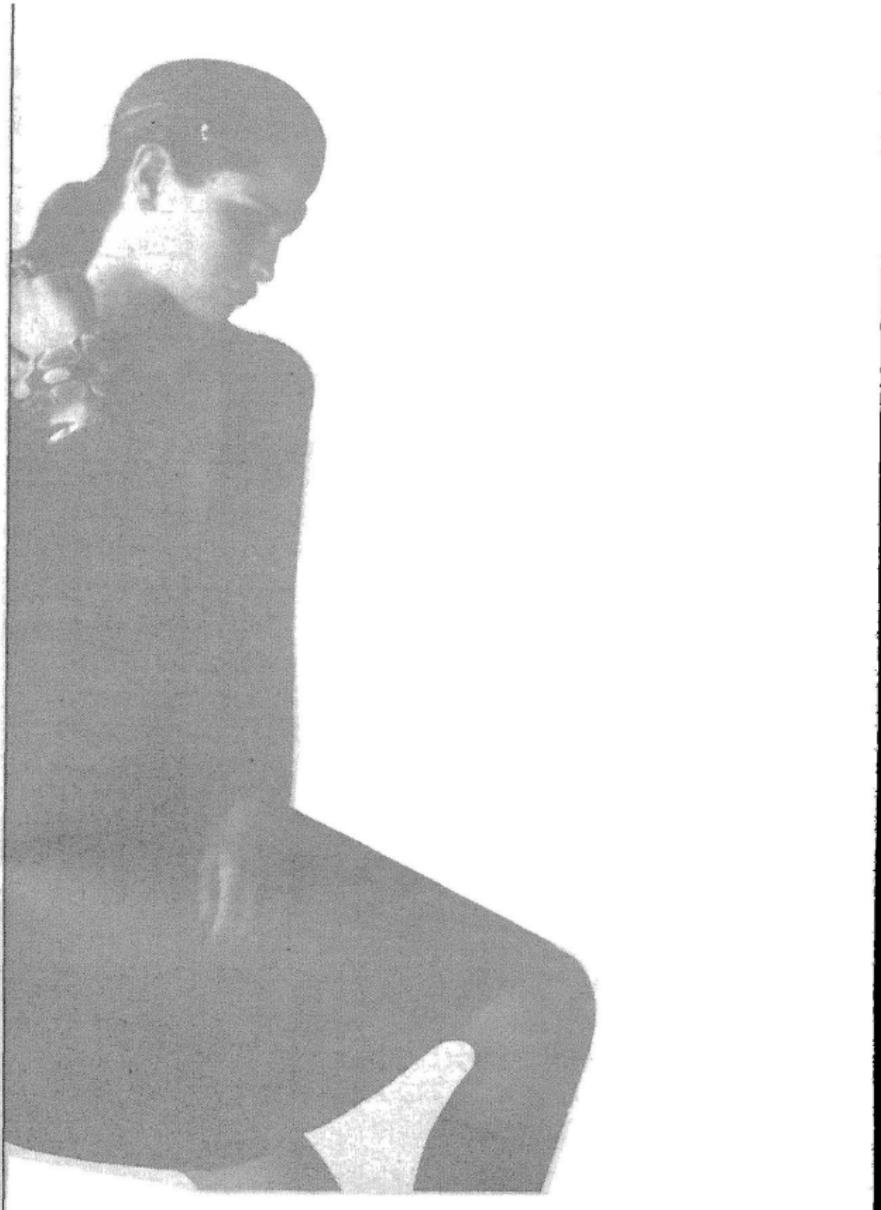
### ٢ - التيار النقدي للتراث :

وهو تيار ينطلق من تراث الفكر العربي الإسلامي في مواجهة المضمار الغربي تأكيداً لذكرة البحث عن الهوية، وبهدف تحديث أبنية هذا التراث الفكري وتأسيسه على العقلانية النقدية وتحريره من السلفية، وإعادة بناء العلوم الإسلامية التراثية كعلوم الفقه وعلم الكلام.. إلخ. ويتمثل هذا التيار بصورة قوية في محاولتي طه حسين وعلى عبد الرحيم في كتابيهما: «الشعر الجاهلي» و«أصول الحكم في الإسلام». في حين يتمثل هذا التيار في صورته المعاصرة لدى مفكريمن أمثال الجابري وحسن حنفي.

ولكن على الرغم من أهمية هذا التيار في دعوته لتحرير التراث من سلطة السلفية وإلى إعادة قراءته وتأويله عقلانياً، فإن صورته المعاصرة بوجه خاص لا تقدم لنا رؤية واضحة فيما يتعلق بوقفنا من المضمار المعاصر: فالجابري على سبيل المثال يدعونا إلى الفهم العقلاني للتراث، لكنه يذكر العلمانية، ومعنى ذلك كلاماً يقول أدونيس. أنه ينكر العقلانية، أي ينكر العقل بالعقل (ندرة مواقف الإسلام والحداثة، دار الساقى، سنة ١٩٩٠). وحسن حنفي لا يبين لنا كيف يمكن تأسيس مشروع حضاري على إعادة بناء علوم الفقه والكلام في مواجهة العلوم الحديثة المتکثرة بمناهجها التي ليس فيها شيء من علوم التراث.

### ٣ - التيار العلماني:

وينظر أنصار هذا التيار إلى أنفسهم على أنهم يمثلون النخبة المشفقة أو ثقافة النخبة. والخاصية المشتركة بين أنصار هذا التيار تمثل في استبعاد الدين والتراث الإسلامي كأساس أو منطلق للفكرة



التقدم، لكنهم يتجهون توجهات متعددة:

فالبعض يرى هذا التوجه من خلال الاندماج في الحضارة المعاصرة، واستيعاب منطقهاً ومفاهيمها الحداثية: كالعقلانية أو التنوير أو الديقراطية والفردية والعلم بمناهجه الحديثة. ويتخاذل بعض آخر ترجمها قومياً يدعو إلى التحديث بصورة مستقلة عن التراث الديني، وإلى تأكيد الهوية من خلال فكرة القومية بصورة مستقلة عن النموذج الغربي الرأسمالي والنماذج الاشتراكية معاً. في حين يرى بعض آخر أن الاشتراكية العلمية التي تقوم على سيادة العقلانية والعلمنة هي السبيل الوحيد لعملية تغيير جذري الواقع في سائر بنائه بشكل مستقل عن التبعية للحضارة الغربية.

والملاحظ أن التيار العلماني في مجلياته السابقة يضع نفسه على طرف نقيس مع التيار الديني وفي صراع معه، ومن ثم فإنه يتسم بنزع من الوحدية الدوجماتيكية وبنزعة نظرية رغم ادعائه الليبرالية. هذا فضلاً عن كونه تياراً اغترابياً في معظم أججنته يسقط من حسابه قضية الهوية. أما الجناح العلماني المتذبذب بعداً قومياً ويحاول من خلالها تأكيد الهوية فيتسرّع بجزئيته وضيق أفقه، لأن فكرة القومية في حد ذاتها لا تكفل مشروعاً تهضيوا، وإنما هي فكرة مجردة تفترض شروطاً وعوامل موضوعية أخرى. وليس معنى ذلك أننا ندين العلمانية في حد ذاتها، وإنما ندين طرح التيار العلماني نفسه في مشروع النهضة.

#### ٤ - التيار الليبرالي التوفيقى:

ولهذا التيار أنصار كثيرون بدءاً من الطهطاوي، ومروراً بأحمد لطفى السيد، حتى صورته المعاصرة لدى زكي نجيب محمود. وهو تيار لا يدعو إلى قطبنة مع التراث، بل يحاول التوفيق بين التراث الإسلامي والمعاصرة، بين الدين والعلم، أو بين ما نسميه الآن بالعلمانية والحداثة من جهة، وتراثنا الإسلامي وقيمنا الدينية من جهة أخرى.

وعين القول بأن هذه النزعة التوفيقية تلقى قبولاً واسعاً لدى الجماهير المثقفة على مستوى الطبقة البرجوازية التي تحسّد هذه النزعة في ممارساتها اليومية التي تريد الإبقاء، على هاتين المنظومتين متجاورتين في مجال السلوك والفعل. وإن كان البعض يرى أن هذا التيار كما تتشكل لدى زكي نجيب محمود بوجه خاص، يعد نزعة نفعية انتقائية تحاول أن تأخذ من التراث ما ينفعنا، مع الأخذ بأسباب العلم والتقييم في الحضارة الغربية والحفاظ على خصائصنا الإسلامية (محمد أمين العالم: مفاهيم وقضايا إشكالية، ص ٤٢).

والحقيقة أن مشكلة هذا التيار لا تكمن في كونه نفعياً أو إجرانياً، وإنما تكمن في أن عملية التوفيق أو المزج هذه لا يمكن أن تكون فعالة في إبراء نهضة حقيقة ما لم يحدث تشير للدين والتراث على نحو يسمع باستيعاب وهضم آليات الحضارة المعاصرة.

وهنا نأتى إلى السؤال الأكثر أهمية وهو:

ما هي المهام الفكرية المطلوب إنجازها كأساس لمشروع النهضة؟  
لكي يكون هناك مشروع نهضوى قادر على التأثير والفاعلية في الواقع، لا بد أن تتحقق فية رؤية شاملة تتعلق مفاهيمها من رصد الواقع وفهمه بمناي عن الأيديولوجيات الدوجماتيكية أو الانتسارات

السياسية الضيقة الخاصة بأصحابها. والحقيقة أن أحد الأسباب الأساسية لتضارب مشروعات النهضة المطروحة وعدم فاعليتها يرجع إلى الخلط في المفاهيم التي تستند إليها، وهذا يعكس بدوره خلطاً وعدم وضوح في رؤيتها. وفيما يلى سنوضح أهم هذه المفاهيم التي ينبغي أن تشكل أساساً ومنطلقاً ن Kirby لأى مشروع نهضوى:

١ - تجاوز مفهوم الحداثة (التحديث لا الحداثة) :

مفهوم «الحداثة» - الذي تردد كثير من المشروعات النهضوية . مفهوم فضفاض غامض: فهو مفهوم فضفاض، لأنه أصبح يعني أي شيء دون أن يعني أي شيء . وهو ينطوي في داخله على مفاهيم متعددة: مثل العقلانية والتلور والعلمية والعلمانية والتزعة الإنسانية والنسبية والفردية إلخ. فضلاً عن أنه يستخدم للإشارة إلى مذاهب متناقضة.

فمفهوم الحداثة نشأ كتصنيف لمرحلة تاريخية معينة في مسيرة الحضارة الغربية بإيجابياتها وسلبياتها . وهي مرحلة قد تجاوزها الغرب بالفعل، وتبني مفهوماً آخر هو «ما بعد الحداثة» لتصنيف الحركة النقدية التي يارسها الغرب الآن لمسار الفكر الغربي على كافة مستوياته وتجلياته في القرن العاشر عشر وخلال القاسم الأعظم من القرن العشرين. وعلى الرغم من أن مفهوم «ما بعد الحداثة» قد أخذ يتردد منذ السبعينيات، فلازلنا تشتبث بمفهوم الحداثة الذي تجاوزه الغرب الناقد للذاته، وأصبح ينبع إلينا من خلال موقف «ما بعد الحداثة».

ثم إن المفهوم غامض، لأنه يحق لنا أن نتساءل: حداثة بالنسبة لماذا؟ إن الحداثي ما يليث أن يصبح كلاسيكيًا بعيت نطلق عليه مثلاً «الكلاسيكية الجديدة». ولذلك كله ينبغي أن نكف عن ترديد مفهوم الحداثة وأن نستبدل به مفهوم التحديث أو التقدم بمعناه البسيط الذي يعني السعي الدءوب نحو التطوير والتلازو. ولاشك أن عملية التحديث الحقيقي تقضي - في جانب منها - الانفتاح على سائر مناهج البحث المتقددة باستمرار في كافة مجالات البحث والدرس والتنظير العلمي والفلسفى والأدبي.. إلخ، أيًا كان وطنها، فالمنهج وأساليب البحث لا وطن لها.

وهذا الانفتاح يقتضي التوسيع في مشروعات الترجمة والبعثات العلمية والبعثات العلمية والتطور الجذري لأساليب التعليم، وهي أمور يتطلب تحقيقها عملياً دعم السلطة لها، والهدف من وراء ذلك هو استيعاب مناهج الحضارة المعاصرة . ولا أقول الحضارة الغربية فحسب . لأن هذا الاستيعاب أو الهمض هو مقدمة لازمة للإبداع . والتجربة تشهد بأن الحضارة الإسلامية نفسها قد ازدهرت على نفس المنوال، فكانت هناك، على سبيل المثال، حركة ترجمة قرية عن اليونان والروماني، وعن فارس والهندي، في القرن الثاني الهجري . وقد استمرت هذه الحركة حتى القرن الرابع الهجري، لتشمل إبداعاً في كافة المجالات . وعملية التحديث هنا لا ينبغي فهمها على أنها مجرد نقل، وإنما على أنها عملية استيعاب لمناهج البحث وأساليب الرؤية المعاصرة من خلال مراجعة تقدية دائمة لهذه المناهج وأساليب بهدف تحصيـب العملية الإبداعية ذاتها، بدلاً من الاكتفاء بنقل المنتجات التكنولوجية الاستهلاكية للحضارة العصرية.

٢ - التراث ليس مرادفاً للهوية :

التراث ينبع أحياناً على أنه يعني النص المدون في زمن معين من الماضي، في حين أن التراث يشمل مضموناً آخر أوسع كثيراً من مجرد النصوص المدونة، فهو يتسع ليشمل كل ما ينتهي إلى

الموروث الثقافي لشعب ما أو أمة، بالمعنى الواسع لمفهوم الثقافة الذي يشير إلى أسلوب من الحياة والرؤية للعالم يتشكل من خلال القيم الدينية والروحية والأخلاقية والتقاليد الاجتماعية ونماجات الجهد الإنساني من علم وفن وفلسفة أو فكر على وجه العموم. وكل هذه العناصر يمكن تسميتها بـ«مضامين التراث». ولاشك أن هذه المضامين تتفاوت في مدى خصوصيتها بحسب منظورنا؛ فلاشك أن هناك مضمamiين خاصة مشتركة على مستوى تراث الأمة العربية الإسلامية، وأن هناك مضمamiين أخرى أكثر خصوصية في تراث كل شعب من شعوب هذه الأمة.

وبنطبي أن نلاحظ كذلك أن هذا التراث الثقافي ليس هو كل الماضي، وليس هو لحظة تاريخية معينة من الماضي، بل هو الماضي الذي يحياناً بتنا: وهو ليس كل الماضي، لأنه ما يبقى وانتقل أو آلى إلينا. وهو ليس لحظة معينة من الماضي لأنه نتاج للحظات تاريخية تراكمية تتفاعل وتتشكل فيها كل المضامين التي أشرنا إليها.

وهذا يعني بالضرورة أن التراث هو متصل بالموروث الثقافي الذي يسهم في تشكيل شخصية الأمة أو هويتها. وهذا الأسلوب الذي وفقاً له يعمل التراث على تشكيل شخصية الأمة، يمكن أن يصبح أكثر وضوحاً حينما تشبهه بالأسلوب الذي تتشكل وفقاً له شخصية الفرد: شخصية كل منا هي - بلاشك - نتاج لحظات معينة من ماضيه أسهمت في تشكيل خبراته ووعيه بالحياة والعالم الآخرين. فليست كل لحظات الماضي ذات بال في هذا الشأن، بل إن بعضها منها قد لا يذكر على الإطلاق، وفي مقابل ذلك نجد هناك لحظات هي أشبه بالعلامات التي وجّهت مسارانا وأسلولنا في التفكير والرؤية والحياة بحيث حفرت أخاديد عميقية في النفس يصعب محواها أو تجاهلها، لأنها ببساطة جزء من شخصيتنا التي تتشكل على نحو تراكمي من خلال هذه اللحظات.

وهذا يعني أن فهم الذات يتقتضي إعادة قراءة تقدمة للحظات التاريخية للتراث، بهدف الحفاظ عليها وإعلاها أو رفعها في عملية تحولنا بالمعنى الب Hegelian لمفهوم الرفع Aofheben . ولكن الأهم من ذلك أن نلاحظ أننا عندما نقول إن التراث يسهم في تشكيل الشخصية أو الهوية، فإن ذلك يعني أن التراث هو أحد العناصر التي تدخل في بناء الهوية دون أن يكون مرادفاً لها. فالهوية ليست شيئاً يمكن معطي على نحو متكامل وباهز سلفاً، وإنما هي عملية تكون من خلال ما كان وما هو كائن وما سوف يكون. وعلى ذلك، فإنه هوتنا لا تتمكن بكلتها ولا هي متحدة بشكل مطلق في تراثنا، وإنما أشبه بكتابات أثرية أو متعرجة. لأنه حتى معطيات التراث نفسه تكون كما رأينا - قابلة للتتحول والرفع من خلال إعادة قراءتها وفهمها.

### ٣ - تشير الدين كعنصر جوهري في المشروع النهضوي :

رصد حركة التاريخ ببنائي عن الأيديولوجيات يُظهر لنا أن الدين كان عنصراً أساسياً في نشأة الحضارات، بل وفي تدهورها أيضاً.

وتربيني الذي يعد واحداً من أعظم المؤرخين في قرننا، يرى أن الأديان هي التي أنتجت الحضارات، وهو يصنف حضارات العالم الخمس - التي بقيت من جملة إحدى وعشرين حضارة - على أساس ديني، وهي: الحضارة الإسلامية، والحضارة المسيحية الغربية: الكاثوليكية والبروتستانتية (في أوروبا وأمريكا)، والحضارة المسيحية الشرقية (في روسيا ودول البلقان)، والحضارة الهندية:



الهندوكية وبودية الهينايا)، وحضارة الصين والشرق الأقصى (بزوية الماهاباتا). فالآديان تحمل أساليب من الحياة والرؤية للعالم والنظر إلى العمل، فروح البروتستانتية . على سبيل المثال . قد ارتبطت بالروح الرأسالية وأنتجت تقدير قيمة العمل والموقت والمال، على نحو ما أظهر لنا ماكس فيبر ولقد رأى ابن خلدون وشينجل وتورنلي أن تحمل الدين بعد من عوامل تحمل الحضارة، وكان هذا سبب قلق كل من هذين الآخرين على مصير الحضارة الغربية. الدين إذن لا يمكن استبداله أو تهميشه في أي مشروع حضاري؛ فلا يمكن استبدال العلم بالدين كما في النموذج المعاصر للحضارة الغربية التي تحولت إلى عبادة العلم، ولا يمكن أن يستبدل بالدين أيديولوجيات لا تختلف عن الأديان البدائية الوثنية من حيث تأليها للدولة باسم الاشتراكية أو غيرها.

ولكن ما المقصود بالدين هنا ؟

إن الدين الذي تقصده هنا هو المعنى الجوهرى للدين باعتباره قوة روحية تستمد منها قيمنا وتحكم آدابنا ومعاملاتنا وتوجه سلوكنا وسائر أعمالنا في الحياة . وماهية الخطاب الديني الإسلامي يجب أن تُ الشمس في المقام الأول فيما يقوله لنا بشأن هذا كله، باعتباره خطابا يحيتنا على الحياة الكريمة وعلى العلم والعمل بل وعلى الإبداع.

وهذا الخطاب الديني في جوهره مهمش في واقعنا العربي الإسلامي الذي يسوده خطاب ديني آخر هو بعنابة «نصن ثان» بعيد بل مفترض عن ماهية الخطاب الأصلي «النص الأول». فالخطاب الديني السائد خطاب مصنوع في علاقة مع السلطة، فهو إما «دين السلطة» أي الدين الذي تكرسه السلطة ضد التفكير والإبداع والتطوير، أو «سلطة الدين» أي الدين الذي يسعى إلى السلطة بالقوة، وبين رحى هذين الشقين يتم إسقاط الدين باعتباره قوة روحية.

ومن هنا تأتي أهمية الحفاظ على ماهية الخطاب الديني من خلال تشيره، أعني من خلال بعث طفاته الروحية الهائلة بمنأى عن علاقته بالسلطة، وتخلصه من الأساطير والخرافات والتحرifikات التي سيطرت عليه وحجبت ماهيته من خلال خطاب مغايير.

وكل هذا يقودنا إلى النقطة الأخيرة التي تعد بشارة إجابة عن السؤال التالي: هل يمكن أن تنبئ نظرة علمانية نقدية من صميم تراث الثقافة العربية الإسلامية، أم لا بد من القطع معها:

#### ٤ - العلمانية والإسلام :

العلمانية في الأصل مصطلح يشير إلى ضرورة فصل شؤون العالم عن شؤون الدين، لأن نظرتنا للعالم هي من شأن العلم لا الدين. فلا معنى للسؤال: هل العلمانية من العالم أم من الدين، لأن مفهومي العالم والعلم متلازمان في تاريخ هذا المصطلح. فقد قالت النهضة الأوروبية على أساس الثورة على سلطة الكنيسة التي تسيطر على العلم والتفكير، وبالتالي على اكتشاف ورؤيه العالم، ولهذا كان أهم ما يميز هذا العصر هو السعي المحموم نحو فهم العالم واكتشافه بروح العلم مثلاً في الكشف الجغرافية والمخترعات العلمية لأجل كشف الطبيعة . والغربى أن الخطاب الدينى السائد لدينا يريد أن يعود بنا إلى ما يشبه سلطة الدين على العلم (وبالتالى على العالم) الذى كان سائداً

في العصر الوسيط في الغرب، وهو وبالتالي يتخذ موقفاً عدائياً من العلم مثلاً في الترجمة العلمانية. لكن الأكثر غرابة هو أن الخطاب العلماني في واقعنا المعاصر يتخذ هو الآخر موقفاً معادياً من الدين حينما يضع نفسه في خصومة معه باسم العلم. وهكذا نجد أنفسنا في صراع مفتعل بين العلم والدين، وبالتالي بين العلمانية والدين، في حين أتنا لا نجد أثراً لهذا الصراع في العالم الغربي، لأنه كان وليد ظروف تاريخية قد انتهت، بينما نريد نحن أن نعيد هذه الحالة ونغذيها بسوء فهم لطبيعة الخطابين الديني والعلماني على السواء. وربما أمكن القول بأنه إذا كان هناك شيء أو نقية تشبّه الخطاب العلماني في التموزج الغربي المعاصر، فهي أنه ليس مدعوماً بالخطاب الديني؟

فكيف يكون الخطاب العلماني متصالحاً بل ومدعوماً بالخطاب الديني؟ لا يمكن أن يتحقق ذلك عن طريق تلك المقوله الساذجه التي تنادي بأسملة العلوم، وإنما يفهم الخطاب الديني باعتباره خطاباً غير متصارع بطبيعته مع العلم، وإنما يكون موجهها له من خلال نظرة تقويمية. فموقف الإسلام أو المعرفة عموماً هو موقف قيمى، أعني موقف الحث والتفضيل والدعوة إلى التأمل والاعتبار وتوجيه العلم فيما ينفع الناس. لكن ليس من طبيعة الخطاب الديني الإسلامي - ولا أى خطاب ديني آخر - أن يضع لنا نظرية في العلم أو نلتزم فيه منطلقاً علمياً، لأن هذا من شئون الدنيا. وقول الرسول (صلى الله عليه وسلم) الصريح حينما سئل عند تأثير النخل هو: أنت أعلم بشئون دنياك.

فالخطاب الديني بطبيعته لا شأن له بالبحث العلمي والمعرفي في نظرتنا للعالم، وإنما له شأن فقط بالنظرية التقويمية للعلم والمعرفة: ففي مجال العلوم الطبيعية - على سبيل المثال - نجد أن الخطاب الديني لا يمكن له شأن بinterpretations الذرة أو الهندسة الوراثية، إذ يمكن صامتنا أو محايضاً إزاءها، لكنه لا يمكن محايضاً أو صامتاً بالنسبة لأسلوب توظيفنا أو استخدامنا لها. والحقيقة أننا لو تساءلنا: ما الذي يجده في العلمانية متناقضاً أو متصارعاً مع ماهية الخطاب الديني؟ فإن الإجابة هي: لا شيء.

## س رحيل الفتوة

### سينما فريد شوقي: الملك

#### كمال رمزى

تخيلاته لتلك الأدوار التي سيؤديها مع الثنائي الشهير: أنور وجدى وليل مراد.

لاحقاً، فى بداية الخمسينيات، وفى فيلم «حكم القوى»، لحسن الإمام، ١٩٥١، سيلتحق هدى سلطان وستصبح شريكة حياته، ورفيقه درب لعدين من الزمان، وسيقدوان ثانية من أنتج ثنائيات السينما العربية، سيقدمان معاً أكثر من عشرين فيلماً، وستت enr رحلتهما ثلاث بنايات يضمنن حياة فريد شوقي على طول المدى.

وينتقل فريد شوقي، بعمله الدائم الدروب، من فيلم إلى آخر، يشق طريقه إلى البطولة، ويصبح نجماً، تحيط به الأضواء من كل جانب.

وإذا كان المشوار للنجومية صعباً، فإن الأصعب هو الاحتفاظ بهذه النجومية، واللافت بالنسبة لفريد شوقي أنه، بجدارة، لا يزال محظوظاً بالبطولة . لذلك فإنه من النماذج القليلة، أو قل النادرة، في تاريخ السينما المصرية، الذي يمكننا أن نطلق عليه، بلا تردد، تعبير «نجم فوق العادة».

**مخالف لقاعدة الا زدهار**  
أما لماذا هو فوق العادة؟ فلأنه على العكس من القاعدة التي تحكم ازدهار معظم النجوم.. فهو استطاع أن يصمد أمام اختبار الزمن القاسي.. فإذا كان النجم، سواء في السينما العالمية أو العربية، يذوق طعم النجاح، ويتنلاً اسمه لعقد من الزمان، أو عقدين، ثم يتوارى بين أسماء بقية الممثلين المشاركون في

البداية كانت باللقاء بين فريد شوقي وأنور وجدى، وهى محطة لا يساويها في الأهمية إلا لقاوه مع هدى سلطان.. أنور وجدى الذى شق طريقه إلى النجومية بإصرار ودأب، اكتشف بذلك النادر أن ذلك الممثل الجديد، المغمور، فريد شوقي، سيكون له شأن كبير، وعلى الفور وقع معه ثلاثة عقود.. في تلك الليلة لم يتم فريد شوقي، ذلك أنه استرسل مع

فيلم، مفسحاً مكانه لنجم جديد، فإن اسم فريد شوقي، ظل حاضراً بقوة، مكتوباً بوضوح، على أفيشات أكثر من خمسة أفلام.. سنوياً.

كل نجم يرتبط بجيل معين، يعبر عن مشاعره وأشواقه وأحلامه، ومع تغير الأجيال، وتبدل المعايير الجمالية والقيم الخالية، يظهر نجم جديد، ليجسد هذه التغييرات.. إذن فالسؤال الذي يطرح نفسه بالنسبة لفريد شوقي، الذي حافظ على دور البطولة في أفلامه جميعاً، منذ ما يقرب من ستة عقود هو: «كيف ولماذا حطم فريد شوقي قاعدة ازدهار وأنفول النجوم؟»؟

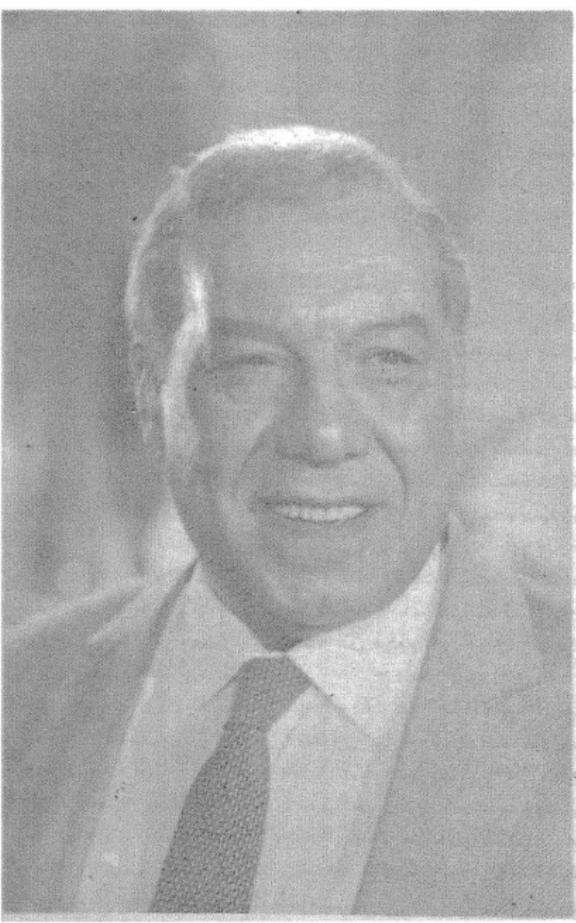
ربما كانت بداية الإجابة تأتي من قلب فيلم «الأسطورة حسن» العام ١٩٥٢، والذي يُعد في تاريخ فريد شوقي أهم خطوة خطها نحو التألق والشهرة الواسعة، فمن خلال دوره في هذا الفيلم، تشكلت ملامحه الفنية، وأبعاده الإنسانية التي تستهوي أوسع قواعد المشاهدين، والتي سيصبح عن طريق تقمصه لها والتطور بها، في أفلام التالية، ولعقيدين مقبلين «ملك الترسو» بلا منازع.

شخصية مميزة

قام فريد شوقي، قبل «الأسطورة حسن»، بالتمثيل في ما يزيد على ثلاثين فيلماً، ولكن أدواره فيها جميعاً لم تلفت الانتباه، ذلك أنها لم تخرج على نمط الشرير التقليدي، مسطح الأبعاد والأعمق الذي يتآمر ضد البطل ويبتز البطلة، النهم إلى المال، المحتدلي على حقوق الآخرين، والذى غالباً ما يدفع حياته، فى النهاية، ثمناً لشروره.. هو صورة مكورة لشرير السينما المصرية، مجرد مجرم ولد وجروثمة الشر تعامل وتتكاثر فى ضميره الميت، يزعج بفساده طهارة واستقرار مجتمع راق ونظيف تماماً، وبالتالي فإن من حق هذا المجتمع، الذى تحميء «عدالة السماء»، أن يحمى، نفسه ويقضى، على، الشر من طريق القضاء على، المنحرفين.

حاول فريد شوقي، متن أفلامه الأولى، والتي كان فيها مجرد أحد أفراد عصابة ما، أن تكون له شخصية مميزة، وأن «يسرق الكاميرا» - حسب التعبير السينمائي المعروف - بقدر الإمكان. ولكن ضعف بناء الأدوار الصغيرة التي قام بها لم تمنعه إلا فرصة استخدام بعض الكليشيهات التي انتقل بها من فيلم إلى آخر: رفع الحاجب الأيمن، عقد ما بين الحاجبين، النظارات الشرهة، الإجرامية المباشرة، الاستعداد الدائم لإطلاق طاقة العنف والعدوان.. وكان من المحتمل، بالنسبة لفريد شوقي، إذا لم يغير مساره الفنى، فى الوقت الملايين، أن يظل أسير ذلك التنمط الهزيل، أحانى الجانب، الذى كان، كما أكدت أفلام فريد التالية، أقل من طموحاته وقدراته.

«الأسطري حسن» انقد فريد شوقي، وفتح له أوسع الطرق إلى وجдан جمهور الترسو العريض.. فهناك لم يعد مجرد الشرير الذى لا مهنة له، والذى يبدو خارج طبقات المجتمع، ولكنه أصبح عاملًا فى إحدى الورش، يأكل عيشه القليل بعرق طاهر غزير، شأنه فى هذا شأن جمهور الترسو.. وهو فى الفيلم رب أسرة، مكونة من زوجة وطفل، يسكن شقة متواضعة فى «بولاق»، أحد أحياط القاهرة الشعبية.



يفصله عن "الزمالك"، هي الأثرياء، كويبرى لا يستفرق عبوره أكثر من دقائق قليلة، ولكن ثمة استحالات للانتقال والعيش في حي السادة.

يطالعنا فريد شوقي في المشاهد الأولى من الفيلم وهو يتذمر من وضعه الاقتصادي، فهو يعمل لساعات طويلة ويعود إلى مسكنه ياجر قليل ويجلس على كرسى مكسور ويتناول طعاماً بلا لحم، ووسط تذمره تأتى فرصة الانسلاخ عن طبقته عندما يذهب إلى الزمالك ليتنهى العمل في بوابة إحدى الفيلات. وسرعان ما تلتقطه صاحبة الفيلا ليصبح "خادم فراش" يرضى نهمها الجنسى. وهناك تعلم شرب الخمر ولعب القمار. وكأنى "خادم فراش" تسامه سيدته سريعاً، فيتعرض للمهانة تلو المهانة، ويجد نفسه متهمأً في جريمة قتل. وفي النهاية، يعود إلى حارته مؤكداً فشل الطريق الفرى في المصعد.

### التعبير عن انتفاء

ليس مصادفة أن يكون فريد شوقي هو صاحب قصة «الأسطى حسن» وأن يكون صلاح أبو سيف هو مخرجها. ففريد شوقي الذى ولد وعاش في حي السيدة زينب، ضمن أعضاء أسرة شعبية، وتشرب طباع هذا الحي العريق، ونان بتصعوبية مؤهله المتوسط في الهندسة التطبيقية، كان يحس في جانب من نفسه بالرغبة في التعبير عن الطبقة التي ينتمي لها.. ومن الناحية الفنية لم يكن لفريد شوقي أن يرضى ويسكتين بدوره المتهافت، المكرر، فيما قبل «الأسطى حسن» ذلك أنه تعرف خلال فترة دراسته في معهد التمثيل، وعلى يد عميد المعهد ذكي طليمات، إلى موليبير وشكسبير وأيمن، وكان تخرجه في المعهد بدور "الجلف" في مسرحية تشيكوف ذات الفصل الواحد، المسماة بالاسم ذاته.. أي أنه تعرف إلى أشهر الكتاب المسرحيين، وتعلم كيف يعبر عن الانفعالات الحادة المتضاربة والمركبة لعشرات من شخصيات المسرح العالمي، وبالتالي لم يكن له أن يسعد بالكلكليشيهات الموجدة التي يرسمها على وجهه من فيلم إلى آخر. ولذلك، كان من الطبيعي أن يحاول تقديم نفسه بشكل جديد.

جميع المنتجين رفضوا تمويل «الأسطى حسن» فقد بدا لهم غريباً أن يقوم فريد شوقي بتغيير نمطه المألوف وأن يكون له بطولة فيلم، ذلك أنه بمقاييس المنتج المصرى، ليس جميلاً، ولا أنيقاً، ولا يجيد الغناء. أنه ليس الفتى الأول بآى حال من الاحوال. ولكن صلاح أبو سيف، سيد الواقعية في السينما العربية، وجد في خسونة، وبساطة، وضخامة، فريد شوقي، إمكانية تقديم بطل شعبي، يعبر بشكل ما، عن جمهور الدرجة الثالثة، ووجد في قصة «الأسطى حسن» ما يرضى ميله لتقديم الواقع من وجهة نظر نقدية. ولذلك فهو أصر على الاشتراك مع السيد بدير في كتابة السيناريو، كإصراره على مشاركة فريد شوقي في تكلفة إنتاج الفيلم.

### طريق الكلاسيكيات

بعد النجاح الكبير لـ «الأسطورة حسن» قدم فريد شوقي، على مدار عشر سنين، عدداً من الأدوار البدية في أفلام تعد من كلاسيكيات السينما العربية: «عميدو» من إخراج نيازي مصطفى ١٩٥٣، «فتوات الحسينية» من إخراج نيازي مصطفى، و«جعلوني مجرماً» من إخراج عاطف سالم، «صراع في الوادي» من إخراج يوسف شاهين ١٩٥٤، «رصف نمرة ٥» لنيازي مصطفى ١٩٥٦، و«بور سعيد» لعزيز الدين ذو الفقار و«الفتوة» لصلاح أبو سيف و«تجار الموت» لكمال الشيخ ١٩٥٧، «باب الحديد» ليوسف شاهين و«مجرم في اجازة» لصلاح أبو سيف، «الأخ الكبير» لفطين عبد الوهاب ١٩٥٨، و«بداية ونهاية» لصلاح أبو سيف ١٩٦٠.

في هذه الأفلام، تجددت الملامح المميزة لفريد شوقي، والتي ستجعل منه بطلاً شعبياً، وأحد نجوم الشباك القلائل الذين سيصدرون أمماً ازدهار وانطلاق نجوم آخرين، وسيظل محظوظاً بفضل العديد من القيم التي يمثلها والقضايا التي يطرحها بحضوره القوى، على شاشة السينما. ولننظر إلى بعض أبعاده..

إذا أحصينا المهن التي يقوم بها أبطال الفيلم المصري، سنجده أنها غالباً تنحصر في تلك المهن «الرفيعة»، التي تتبع للبطل امتلاك ثرياً وعربةً ومكتب مزود بأكثر من تليفون، كما تتبع له فرصة التحرك وسط صالونات فخمة وبلاجات وصالات رقص وقمار. وتمثل هذه المهن في إدارة الشركات أو الأموال أو الطب - خصوصاً الجراحة - أو التأمين أو المحاماة. وقد يكون البطل أحيباناً بلا مهنة إطلاقاً.. ولكن الأمر يختلف تماماً بالنسبة لفريد شوقي، فهو أجير، شيك، ميكانيكي، أو سائق لوري أو صف ضابط سواه في الجيش أو البوليس أو خفر السواحل.. إلخ!

من هنا انتقلت مبادئ وحدة التعاطف الأولى بين الجمهور العربي وبينه، فهو ومنذ البدايات، قم لهذه الجماهير، معاناته من خلال تجسيد مهنتها الشاقة. ويحافظ فريد شوقي في أدائه، سواء من فيلم إلى آخر، أو داخل مراحل الفيلم الواحد، على بعده الشعبي.

ذلك أنه عندما تتبدل به الحال ويصبح شرياً، يسكن أحد القصور، أو يركب عربة فارهة، ويدخن سيجاراً ضخماً، أو يتناول الغذاء في مطعم فاخر، فإنه لا يتقمص شخصية الاستقرار تماماً، ولكنه يظل محظوظاً بمسافة بينه وبين هذه الشخصية.. مسافة تبين لجمهوره بجلاء، أن بطله الشعبي إنما يؤدي دور الشري، من الخارج فحسب.

ويدعم فريد شوقي هذا الإدراك بدرجات متفاوتة من السخرية تتكشف بعوقه المبدئي والطبيقي المعادي للارستقراطية.

### السينما الواقعية

وتجد فريد شوقي مناخاً ملائماً لازدهار شخصيته الشعبية في السنوات التالية لثورة يوليو، خصوصاً أن رياح الواقعية بدأت تهب بقوة على السينما المصرية. وهنا يقفز اسم صلاح أبو سيف مرة أخرى، إلى الصورة. ذلك أن فريد شوقي

سيجد فرصة هائلة للتألق، في دور "هريدي" في فيلم «الفتوة». في «الفتوة»، يأتي فريد شوقي هارباً من جموع أحد الأقاليم البعيدة.. وبكل براءة يدخل سوق الخضروات ويستقبل بصفعة ساخرة. وسرعان ما ينصلح في بوتقة المدينة الوحشية، فيدرك أنه إما أن يكون ظالماً أو مظلوماً. ويختار أن يكون ضمن الطفافة، يتعلم العنف والقوة بعد أن يدرك أن الرأسمال لا يعرف الرحمة، وأنه لكي يصعد وأنه لكي يصعد، عليه أن يصبح غولاً.. يختار، يتلاعب، يستثري الضمائر ويتأمر.

أدى فريد شوقي مراحل تطور شخصية "هريدي" بصدق كامل، وببساطة، واستطاع أن يخرج بنعومة وتلقائية من مرحلة، ليدخل المرحلة التي تليها، على نحو يقتنعك تماماً بمنطقية هذه التحوّلات.. فمثلاً، نظرة الدهشة والاستسلام التي تلازمه في الجزء الأول من الفيلم، سرعان ما تتلاشى ليحل محلها نوع من المذدر الدائم المشوب بالخوف. وبعد أن يصبح أحد جبابرة السوق، تتبلور في عينيه تلك النظرة المتمردة، ويفيد في انتباهه القلق ذلك الاستعداد الدائم للمواجهة والانقضاض.. ومن خلال ضيقه وتوتره الدائمين مع زوجته وشركائه، يجعلنا ندرك أنه، في أعمقه، كائِن طاغية، يريد أن يتخلص من الذين ساهموا في صنعه. اشتراك في كتابة سيناريو «الفتوة» الكاتب الروائي نجيب محفوظ، المتمعن بنزعة واقعية لا تجاري.. ومن خلال سطورة وجف فريد شوقي الكثير من الملامح التي يفضلها، والتي تتجاذب مع إمكاناته.. وليست مصادفة أن تكون أدوار فريد شوقي التي رسّمها نجيب محفوظ من أكثر ما قدمه ببطئنا قوة وإقناعاً. عن سيناريوهات نجيب محفوظ، قام فريد شوقي ببطولة «جلعوني مجرماً» و«فتوات الحسينية» و«مجرم في اجازة»، وهي أدوار لها أهمية مزدوجة، سواء لفريد شوقي من جهة، أو للذكر السينمائي من جهة أخرى. ففي «جعلوني مجرماً» وعلى النقيض من نظرة السينما المصرية للمجرم على أنه منحرف بطبيعته، خارج على القانون، ويجب سجنه، تلمس هنا إدانة صريحة للمجتمع ولدوره في تحويل الإنسان السوى إلى كائن وحشي.. أن فريد شوقي في هذا الفيلم يتعرض للظلم والمهانة، فيبعد أن يلقد والديه وهو طفل، يتعرض لقصوة عم شرى وغد، يسرق حقوقه القليلة ويزج به في مؤسسة أحداث يديرها رجال غلاظ القلوب، ليتحول الصبي الوديع إلى مجرم، وبعد أن يخرج يحاول بكل قواه، أن يجد عملًا، ولكن المجتمع يرفضه لأنَّه خريج الإصلاحية.. هنا، من خلال أشواق فريد شوقي الصادقة، الحارة، إلى العيش في حياة سوية، ومن خلال انتزاعه في الجريمة، يحدد الفيلم، وبقاؤه، مستوى المجتمع في خلق المجرم.

ويتردد المعنى نفسه في فيلم «مجرم في اجازة». وعلى الرغم من ترهُّل الفيلم، وتشعب خيوطه واكتظاظه بالمصادفات، إلا أنَّ الفكرَة الجيدة التي ظلت محتفظة بحيويتها هي أنَّ المجرم، من الممكن أن يتبدل سلوكه تماماً، إذا وجد المناخ الطيب الملائم.

أما «فتوات الحسينية»، الذي يرتد إلى قاهرة بداية هذا القرن، فهو يبرز دور

العنف في استرداد الحقوق المغتصبة.

ففي حي الحسينية الشعبي تؤول الفتونة إلى رجل مستبد ظالم، ينشر الخوف ببنبوته، يبتز، يتآمر، وأخيراً ينهار الفتوة الظالم بفعل ضربات ابن الفتوة العادل فريد شوقي.

«فتوات الحسينية» ١٩٥٤ تعبير، وبشكل ما، عن فكر وعقلية تنتظر أن يظهر ذلك الفتوة القوى، الشجاع، العادل، الذي يخلص الحارة من استبداد الفتوة الشرير، وأن يمنع سكانها جميعاً نوعاً من الطمأنينة، والرحمة.. ولكن الحركة الفردية الأخيرة لفريد شوقي هنا - شأنها شأن معركة النهاية في العديد من أفلامه - تثير سؤالاً ملحاً عن مدى ايجابيتها؟

### صراع البقاء

إن فريد شوقي يظهر عادة كطرف مظلوم ومضطهد، في مجتمع قاس لا يقيم وزناً للضعفاء، وهو يحاول مراراً أن يسترد حقوقه المنهضة، ولكن غالباً ما تقابل محاولاته بالسخرية والبطش والازدراء .. وفي النهاية لا يجد أمامه حل إلا أن يضرب مستغلية - هكذا ببساطة - معتقداً على ضخامته وقوته عضلات، وهذا تكمن المشكلة.. فعلى شاشة السينما من الممكن أن تتغير العلاقات بعد معركة فردية، ولكن في الواقع يبدو الأمر مختلفاً تماماً.. فتتغير علاقات الاستغلال تحتاج إلى معركة جماعية يشتراك فيها جمهور الدرجة الثالثة كلها، لأن يقوم متذوبها - فريد شوقي - وحده، بها.. لقد كان من الممكن أن يكون بطلنا الشعبي ملهمًا لعشرات الأفكار التي تسأمد جماهير الترسو المضطهد، على تغيير عالمها والمطالبة الجماعية بحقوقها، ولكن السينما المصرية الحدنة، المنحازة عادة إلى السادة، والأميل إلى تثبيت الأوضاع القائمة، دأبت على تقليل وعي بطلنا الشعبي بطبيعة القوى التي تستغله وبالتالي يستحيل عليه أن يدرك الطريق الجماعي لمواجهتها وصراعها.. وهذه السينما بالذات اكتفت بأن تمنحه قوة بدنية هائلة مبالغ فيها، يستطيع بها أن يصفى حسابه مع أعدائه، وأن ينتقم لجمهور الترسو الذي يرى في انتصار بطله حلاً مريحاً، ولكنه مضلل، يسرّب مشاعر التذمر ويطلقها إلى حيث لا نفع ولافائدة.

وإذا كانت السينما المصرية قد عادت لتقدم «الفتوة» مرة أخرى بعنوان «شادر السمك» لعلى عبد الخالق ١٩٨٥ ومن بطولة أحمد زكي فإنها أيضاً قدّمت «ستة» أفلام تسير على منوال «فتوات الحسينية» خلال الأعوام الماضية .. ودلالة هذه المعادة تتعذر.. جوهرياً، أن القضايا التي أثيرت في الفيلمين المبكرين لاتزال قائمة حتى الآن، وأن فريد شوقي طرق في أدواره أبواباً ستنظر مطروقة إلى سنوات عديدة..



## هو والأسرة

على أن من أهم القيم التي مثلها فريد شوقي في أفلامه، وربما كانت أهمها، تتجسد في الأسرة. فالأسرة أخذت في معظم أفلامه مكاناً مقدساً، حتى أنه ضم بحياته ويستقبله في سبيلها.. أن الأخ الأصغر والابن أو الاخت أو الزوجة أو الأم - يحتلون جميعاً أكبر مساحة في قلبه وعقله. وعلى الرغم من أنه ينزلق في تيار الجريمة والظلم والضياع، إلا أن أسرته الصغيرة تتزلد دائماً ، أقرب إلى شعاع النور والأمل، فهي تمثل الخير والنقاء والضمير.

في «حميدو» يتحاشى أن تعرف أنه بأنه يتاجر في المخدرات ، ذلك أنه يدرك تماماً مدى الفجيعة التي ستتعانيها بسبب انحرافه وحيدها. وفي «رميف نمرة ٥» يقدم فريد شوقي صورة أسرة لدفه الأسرة المصرية... وفي «الأخ الكبير» يكاد فريد شوقي أن يدفع حياته ثمناً لحاجة مستقبل شقيقه الوحيد من الضياع.

وفي بعض الأفلام تتسع أسرته الصغيرة لتتصبح قطاعاً من زملاء العمل المتهورين ففي «باب الحديد» يحاول بطلنا أن يعمل بكل قواه من أجل تنظيم زملائه الشيالين ضد مستغلهم . فهو مدفوع بمعانى الكرامة والعزيمة والكربياء والعدل. والأهم حق المسحوقين في أن يكون لهم من يدافع عن حقوقهم، فهو يناضل معهم من أجل تكوين نقابة تحميهم من بطش وجبروت المافيا المسيطرة على قوتهم وقوتهم زملائه.. وفي «بورسعيد» تتسع أسرته لتشمل أبناء الشعب جميعاً في دفاعهم عن أرض الوطن ضد الفزاعة إبان العدوان الثلاثي الشهير.

إذن فثمة ثلاثة مخرجين قدموا فريد شوقي في الخمسينيات، على نحو بالغ الاتكتمال: صلاح أبو سيف وعاطف سالم ويوسف شاهين.. وهؤلاء المخرجون سيعودون مرة أخرى في أواخر السبعينيات ليقدموا بطلبهم في أدوار كتب لها أن تكون من أفضل وأجمل ما قام به فريد شوقي.

## كبوة ما بعد المستينيات لم تستمر!

تعثرت الواقعية فترة زمنية. فيما بعد العام ١٩٦٠، وتشرّع معها فريدة شوقي الذي قدم عدداً كبيراً من الأفلام المتواضعة، التي تنمّ عنوانينها عن جوهرها الضئيل: الحاقد، التحال، المشاغب، الغرامي، الشيطان، الفشاش، العنيد، وما إلى ذلك.

وكما كان فريد شوقي، بحسنه الفني والشعبي الصائب، هو صاحب فكرة «الأسطلي حسن» العام ١٩٥٢، فإن سيمتص بحسنه الفني والشعبي الصادق، العام ١٩٧٥ هو صاحب فكرة «ومضي قطار العمر» .. وكما أنقذ نفسه من دور الشرير التقليدي في المرة الأولى، سيعود لينقذ نفسه مرة أخرى من البطولة المتهافة المفتولة، التي لازمته في عشرات الأفلام.. «قطار العمر» يلتقي فيه فريد شوقي مخرجه الأثير عاطف سالم، المتمع بنزعة إنسانية وواقعية والذى قدم معه سابقاً «جعلوني مجرماً».

إن فيلم «ومضي قطار العمر» اتسم بطابع ميلودرامي، وهو يقدم بطلنا الذي

يعمل كخادم وحارس في فيلا أحد الأثرياء، وهو أب لأسرة جائعة مكونة من أم وزوجة وثلاثة أطفال.. ومع الأيام القاسية ولأنه جاهل، مريض قليل الحيلة يزج به في السجن ويخرج منه عجوزاً مرتعش الأصابع ليعرف ما حل بأسرته من أجله، وبالقابل لم ينزلق في الأداء المليودرامي ولكن سسيطر تماماً على انتفالياته فالإيماءة والنظرية والحركة . كلها أمور محسوبة بدقة عنده... وهنا أثبت فريد شوقي أحقيته في أن يظل أحد ملوك شباك التذاكر وأحقيت بحمل صفة "الكبير" لمرحلة جديدة.

ويؤكد فريد شوقي هذه الأحقيمة عندما قدم شخصية (شحادة) في «الستقات» ١٩٧٧ من إخراج صلاح أبو سيف .. شخصية جديدة بالنسبة لفريد شوقي، خلابة، أسرة، ترتبط ارتباطاً خلاقاً بالينابيع الشعبية.. بحيوية، وروح متقدمة، جسد فريد شوقي أحلام رجل بسيط لا يملك شيئاً، ولكنه يؤمن في أعماقه أن كل الدنيا ملكه، أو هكذا يجب أن تكون يؤمن بالصدقة ويشفف بمذادات الحياة.. لا يخاف النهايات . ويموت ببساطة وهو يحلم بليلة حب في أحضان غانية وطد العزم على الوصول إليها.

### الأهمية للدور وليس للمساحات

ومع يوسف شاهين، المخرج الذي يعرف إمكانات بطلنا تماماً، يفاجئنا فريد شوقي في «إسكندرية ليه» ١٩٧٩ بدور صغير لا فت للغاية، مثل الجوهرة الأصيلة التي يشع ضياها من كل الجهات.. دور أحد باشوات الحرب العالمية الثانية وفيه يبدو كجاد مع العمال الذي يعملون في مخازنه وكالحمل الوديع مع السفير الانكليزي ..

يتأنس عندما تبدو الأمور كما لو كانت في جانبه ويصبح فريسة الضعف عندما تلوح في الأفق رياح التغيير. أن فريد شوقي، في المشاهد القليلة التي يظهر فيها في «إسكندرية ليه» يلخص ويكشف ويعبر عن طبقة كاملة. في فترة تاريخية محددة، مضت أو «المفروض أنها انتهت» ..

إننا، عندما نلقى نظرة على حصاد فريد شوقي، سنجد أن تحطيمه لقاعدة أزدهار وذبول النجم، لم يكن مصادفة، فهو ، بعمله الدائم والدؤوب، وبموهبة الحضور التي يتمتع بها على الشاشة وخبرته العريقة، أصبح بالفعل ملكاً من ملوك السينما ينتقل بذلك من أزدهار إلى ازدهار...

وهو في التحليل النهائي جعلنا نشاهد معرضاً هائلاً من البشر ، بطبعاتهم المختلفة، وانفعالاتهم المتباينة.. لذلك فهو مثل الحقيقة التي مهما تبدلت معايرها والظروف التي أحاطت بها، تبقى قاعلة في النفوس، متفاعلة مع الشريحة الأكبر من الفئات الشعبية التي من أجلها أساساً كانت صناعة القصة والفيلم.. ولذا استحق هذا المبدع، الاحتفال به ويشواره الفني.. خلال ما يزيد على نصف عمر تاريخ السينما العربية.

مهرجان السينما العربية في باريس:  
**الإنتاج المشترك و درس  
البيانات**

باريس: ك. ر.

ملاحظة أولية تفرض نفسها على ضمير المرء عقب إلقاء نظرة علي قائمة الأفلام الروائية الطويلة المسابقة في إطار مهرجان السينما العربية الذي نظمته ، بكلفأة ، إدارة السينما بمعهد العالم العربي في باريس . ملاحظة تتعلق بجهات الإنتاج التي ساهمت في صنع هذه الأفلام، وتشير - الملاحظة - إلى الوضع العجيب للسينما العربية التي تعتمد على مصادر مالية أجنبية ، وبالتحديد .. فرنسية . فثمانية أفلام من الأفلام الثلاثة عشر، شاركت فرنسا في تمويل معظمها .. وثمة فيلم تاسع، يثير أكثر من مشكلة، ساهم في إنتاجه لا تنزعج - صندوق دعم الفيلم الجيد الإسرائيلي!، كما هو مكتوب بوضوح ، وباللغة العربية ، في نهاية الفيلم.

ومنذ البداية، لا أحد ضد الإنتاج المشترك على نحو مطلق، فالإنتاج المشترك يتبع توفير ميزانيات عالية للفيلم ، ويضمن له التوزيع الأوسع، ويحقق تبادلاً مثمرًا في الخبرات . ولكن أن نرى أفلاماً مغربية فرنسية ، وجزائرية فرنسية ، وتونسية فرنسية ، ولبنانية مصرية ، أو تونسية سورية، فإن هذا يجسد خلاً مفعجاً في العلاقات الاقتصادية بين بلدان عربية ، تمارس المعنة فيما بينها . قوله، وتتنزع عن ممارستها فعلًا وسلوكًا.

طبعاً، لا يمكن لأى منتصف أن يطالب المخرج بالابتعاد عن الإنتاج المشترك، سواء مع فرنسا أو أى دولة أوربية أخرى، ذلك أن هذه المطالبة - إذا حدثت - فإن معناها المطالبة بعدم مزاولة المخرج لعمله، وبالتالي يبدو يتجاهل أهم حقوق الإنسان.. وهو حق العمل.

كتافة الإنتاج المشترك تحرجنا ، وإن كان مفيضا بحكم كونه منح فرصة الإبداع لعدد لا يستهان به من فنانينا .. كما أن إقامة مهرجان السينما العربية ، في قلب باريس ، يحرجنا، وإن كان مفيضا ، وفريدا ، فى ذات الوقت، إنه المهرجان الوحيد فى العالم ، الذى يقام بانتظام كل عامين ، ويحمل اسم "السينما العربية" مستقلا . وليس له ما يماثله فى العواصم العربية كافة ، الأمر المؤسف بحق .. لذا فإن المتابع للنشاط السينمائى وهو يطالب بتعاون البلدان العربية فى مجال الإنتاج المشترك، لا يقوى أن يطالب بإقامة مهرجانات، أو أنسابيع، أو ملتقيات - فلتسمها ما شئت - للأفلام العربية، فى العواصم العربية. وقبل التعرض للأفلام الروائية الفائزة ، تجدر الإشارة إلى تلك اللمسة الجميلة، الرقيقة، العميقية ، التى حققها معهد العالم العربي، بتكريمه للفنان العراقي الكبير، يوسف العاني، الممثل، الناقد ، المخرج ، الذى خدم المسرح والسينما ، ب أعمال ذات طابع واقعى ، إنسانى ، تحنو على البساطة من الناس، الذين ينتسّى لهم، والذين ولد وعاش بينهم ، ومعهم: ولد عام ١٩٢٧ ، فى أحد بيوت حوارى "سوق حمادة" .. درس القانون وعمل محاميا ، التحق بفرع التمثيل فى معهد الفنون الجميلة. فى عام ١٩٥٢ أسس "المسرح الحديث" بمشاركة إبراهيم جلال . كتب مسرحيات "البشرية" "المفتاح" ، "فلوس الدواء" ، "الخربابة" ، "الخان" .. وفى عام ١٩٥٧، قام ببطولة أحد أفضل الأفلام العربية "سعيد أفندي" لكاميرا حسني، وواصل مسيرته مساهمًا بفعالية ، فى ثقافة الوطن العربي، وصدر له أكثر من كتاب "بين المسرح والسينما" و "هوليود بلارتوش" .. إن تكريمه يوسف العاني، فى بعد من أبعاده ، يرفع صوت العراق المحاصر، ويثبت حضوره فى وقت تصر القوى الظالمة على تغيبه.

### إرهاء .. أكبر عدد ممكن

لا يحتاج الأمر الجهد كي يدرك المتتابع أن نتائج المسابقة راعت إرضاء أكبر عدد ممكن من الدول المشاركة فى المهرجان .. وأظن أن لجنة التحكيم وجدت تقاربا، فى مستوى الأفلام المتواضع، وبالتالي لم تعان قلقا فى توزيع جوائزها على نحو "جغرافي" ، فليس هناك ذلك الفيلم المميز الذى يدفع بهذا الحكم أو ذاك إلى الدفاع عنه .. إلى آخر مدى.

تواضع مستوى إبداعنا العربى ، السينمائى ، يحتاج لدراسة خاصة، تتعمق جذورها وتبحث أسبابها .. ولكن من الممكن، الآن وهنا، أن نرصد بعض جوانب ضعف الفيلم العربى، سواء فى المشرق أو المغرب، متمثلة فى الإسراف الشديد فى الاعتماد على الحوار، الأقرب إلى الترثىة، مما يؤثر بالسلب على التعبير بالصورة، والحدث، والموقف .. ثم تأتى مسألة التطبيل المغالى فيه، حيث تتقطع أنفاس الفيلم عند منتصفه ، فيكاد يتربّح متربلا فى نصفه الثاني..

أضف إلى هذا جنوح العديد من الأفلام إلى لهجات مسرفة في محليتها، مما يجعل متابعتها أمراً بالغ الصعوبة، حتى أن متابعة الفيلم، من خلال الترجمة المطبوعة على الشريط، أسهل من متابعة لهجة الأبطال.

لكن الجانب الآخر في صورة الإبداع العربي، يبعد قبساً من ضياء الأمل، ذلك أن معظم الأفلام الفائزة، حققها مخرجون شباب، يقفون لأول مرة، وراء الكاميرا.. وهذا يعني أن جيلاً جديداً، وأعداً، يشق طريقه، بجلد وصعوبة، نحو المستقبل.

الجائزة الكبرى، حصل عليها "يا ولاد" للبناني زياد دويري، وكان هذا الفيلم هو الوحيد الناطق بالعربة في مهرجان "كان" في دورته الأخيرة.. "يا ولاد"، أو "بيروت الغربية"، حسب تسميتها الفرنسية، يقدم تجربة صديقين يودعان مرحلة الطفولة، ببراءتها، ليستقلان سنوات المراهقة، ياشوّاقها، ورعنونها، ورغباتها الجامحة. إنما في مرحلة اكتشاف العالم، اختار زياد دويري بطليه اختياراً موقفاً: "طارق" أو محمد شعاع، الطويل، التحيل، على قدر غير قليل من التمرد، وتمرد في الاتجاه الصحيح. يرفض في بداية الفيلم ترديد نشيد المارسيلية في طابور الصباح بمدرسته الفرنسية. وفي نهاية من الانفعال، ينتزع ميكروفون الإذاعة المدرسية ليردد النشيد الوطني اللبناني، فيتجاذب معه بقية التلاميذ، ويطرد من المدرسة.. أما "عم.." الذي يؤدي دوره رامي الدويري، فإنه قصير القامة، دقيق الملامح، لا تزال آثار الطفولة بادية على وجهه. يدخل السجائر سراً، ويحاول أن يكون رجلاً.

برحابة أفق، وروح مترعة بالتسامح، وإنحساس قوي بالأمل، يتجاوز زياد دويري، مع بطليه تراجيديا الحرب الأهلية اللبنانية، لتتحول، من خلال عينيه في فيلم الشخص، إلى تجربة إنسانية قيara درجات من الألم، والتوتر، والحزن، لكنها - خاصة بعد أن انتهت - أكدت قدرة الإنسان على مواجهة الصعب، ومعايشة من يختلف معهم، والتمسك بالحياة، إنه فيلم لا يدين أحداً، ولا ينتصر لطرف.. ويقدم دويري "بانوراما" واسعة لبيروت، إيان الحرب، بمشاكلها، وسكانها، والواحدين إليها من الجنوب، ويستخدم مشاهد تسجيلية من الحرب أحياً، وللسياسيين أحياً لتدعمهم الإحساس بالمرحلة التاريخية التي يتعرض لها. وهي استخدامات وضعت في سياقها الروائي، فبدت جزءاً من تسييج الفيلم. لكن "يا ولاد" يعاني من جفاف المناوشات العقلية، ذات الطابع الفلسفى، التي تدور مطولاً، بين والد ووالدة "طارق" .. وقسراً، تتحول أفكار زياد دويري إلى علاقات يشوبها التكلف، مثل علاقة الصديقين تجاراتهما المسيحية، التي تخرج معهما أحياً "تاكيدا" للوحدة الوطنية، وتتأخر معهما في الخارج من دون أن ينتابها القلق على مخاوف أسرتها. وعموماً، فإن دويري، مع بطليه، ينساها في مفترق طرق؟ .. كما أن دويري، ترك العنوان لإحدى شخصياته، تؤديها ممثلة بدینة، موهوبة - لا أعرف اسمها للأسف - كى تشتم الآخرين، بشتائم مقزعة، باللغة السوقية.

عندما صعد زياد دويري لخشبة المسرح، لتسليم جائزته، تحدث بالفرنسية حدثاً هادئاً، معبراً عن سعادته بالتقدير الرفيع الذي ناله .. ولكن فاجأ الجميع



، حين تحدث بالعربية، بلجوته للهجة خطابية ساخرة، وشوح بيده قاتلاً: أقول كما قال المتنبي، إني أحمل في يدي السيف .. وفي ما يبدو أنه أدرك مدى السخف الذي سينزلق فيه، فتوقف عن الاستخفاف، وأخذ سمعت أصحاب الشأن الكبير، وأخذ يطالب البلدان العربية التي ستعرض "يا ولاد" بعدم حذف أى كلمة منه، ذلك أن أى حذف سيؤثر في روح الفيلم وبناه.

لا بأس ، كما قال صاحبى ، فإن ما فعله الماهر، زياد دويرى، على خشبة المسرح، لا يجب أن يؤثر على إعجابنا بفيلمه ، فما فعله . يرجع لفورة الشباب وجنوح النجاح.

داود أوlad سياد، شاته شان دويرى ، يخوض تجربته الأولى بفيلمه الذى شاركت فرنسا فى إنتاجه "بائى بائى السورىتى" ، الفائز بجائزة الفيلم الروانى الأول . وعلى الرغم من بطء إيقاع الفيلم ، وتكرار بعض مواقفه، وحوارته، وصعوبة فهم لهجته، فإن "بائى بائى" .. ، يطوف بنا، فى ريف المغرب، مع فرقة ترفيهية جوالة، تقدم عروضها فى الموالد والأسواق . وتعانى الفرقة من قلة الرزق من ناحية، وتدهر علاقات أعضائها مع بعضها بعضاً من جهة ثانية. صاحب الفرقة، المؤمن بعمله، يحاول - ببطأ - إيقاف تفكك فرقته . ابنته ، الذى يطمع أن يصبح ملاكمًا شهيراً، يتعرض لهزائم متواتلة. الراقص المنضم حديثاً للفرقة لا يجد فيها الحد الأدنى من الأمان .. إنه فيلم عن الفشل ، والاندثار، والأعمال الضائعة.

جائزة التمثيل ذهبتا لعبيلة كامل، عن دورها فى "هيسستريا" للمخرج الجديد عادل أديب .. وأحمد زكي عن دوره فى "إضحك، عشان الصورة تطلع حلوة" الذى أخرجه شريف عرفه.

عبيلة كامل ، فى فيلمها المذكور ، تؤدى شخصية فتاة تعيسة، تلبى للخيال تعويضاً عن الواقع، وتتنطلق فى الحياة باحثة عن مكان ، وزوج، واستقرار .. تحافظ عبلي على الملامح الجوهرية للشخصية، وتعبر عنها بشفافية وتقىم، وبرغم الموقف العاصفة التى تمر بها، فإنها تتلزم أسلوبها القائم على الانفعال الداخلى والاقتصاد الخارجى. صوتها، متعدد الألوان، لا يرتفع أبداً، ملامح وجهها تعبير دقة، من ما يجيئ فى صدرها.

أحمد زكي، فى "إضحك..." . يقوم بدور مصور فوتوفرافى يغلق دكانه بإحدى مدن الأقاليم ليذهب مع ابنته ، إلى العاصمة، كى تستكمل تعليمها فى كلية الطب، ومعه والدته. أحمد زكي، فى العاصمة، ينسج علاقات جديدة، بعضها دافئ، إنساني، وبعضها شائئك، ودمى .. وفيها جميعاً، بيتدى على نحو شاعري، ما تتميز به هذه الشخصية من كرامة، وقدرة على إنكار الذات، وطاقة محبة، تتجلى فى نظراته التى تحتضن ابنته الوحيدة.. . والتى تفيض بالأمنيات تجاه إمرأة أحبها، تؤدى دورها، ليلي على، عن جذارة ، فازت عبلي كامل ، كما فاز أحمد زكي.

### مشكلة

ذهب جائزة لجنة التحكيم الخاصة لـ " درب التبانات" الذى شاركت إسرائيل

في تمويله يثير أكثر من مشكلة .. فما لا، من ناحية المبدأ، هل من المقبول أو المستساغ، أن يقبل السينمائي الفلسطيني تمويلاً إسرائيلياً، بإدعاء أنه - الفلسطيني - طالما يدفع الفرائب للخزانة الإسرائيلية، فمن حقه أن يحصل على دعم إسرائيلي؟ .. وهذا المنطق المخادع، المخالف، الذي سبق طرحه من قبل إيليا سليمان، مخرج "سجل إختفاء"، أثناء عرض فيلمه في مهرجان قرطاج الأخير، يفترض - قسراً - أن إسرائيل دولة يمقاطعها ذريمة، من الممكن أن توزع حصيلة ضرائبها على "مواطنيها" بالتساوي، وأنها ستتشجع الفيلم الفلسطيني من أجل عبء السينمائي الفلسطيني. إن هذا المنطق يقودنا للنقطة الثانية المتعلقة باشر التمويل في روبي الفيلم، وهنا تأتى الإجابة من قلب "درب التبيانات" ، حيث يظهر جنود الاحتلال الإسرائيلي يغتسلون بمعطر يخفف كثيراً من صورتهم الوحشية الحقيقة، بل ويبدو الحاكم العسكري ودوداً، لطيفاً، متحضرراً، إذا قيس بالختار الفلسطيني الزئيم، وبطانته اللاهية.

النقطة الثالثة التي يثيرها الفيلم، تتعلق ببعض الأسماء العزيزة، التي لا أشك في وطنيتها، وضميرها، مثل المخرج غالب شعبت الذي حقق "الظلال على الجانب الآخر" ١٩٧٥، حيث كتب اسمه على التبرات، ككاتب للسيناريو .. فضلاً عن الروائي الفلسطيني أحمد عمر شاهين، الذي كتب اسمه أيضاً، كمراجعة للمادة الدرامية! . وكل من شعبت وشاهين يعيشان في القاهرة.. لذا اتصلت بهما تليفزيونياً، فأخطراني أن لا علاقة بين السيناريو الذي كتباه فعلًا، بناءً على طلب المخرج على نصار، صاحب شركة "سنابل" الذي أكد لهم أن شركته لا ملاقاة لها ب-Israel - والفيلم الذي عرض على الشاشة، وإن السيناريو تم تغيير الكثير من أحدهما، وشخصياته، وعلاقاته تنفيذاً لطالب "صندوق دعم الفيلم الجيد الإسرائيلي" ، وأكدا لي أنهما في سبيل رفع قضية ضد المخرج المذكور .. ولأن القضية أكبر من المسألة القانونية، لذا فإنها تستحق وقفة مطولة: أصل الحكاية، كما يرويها كل من غالب شعبت، وأحمد عمر شاهين، أن المخرج الفلسطيني على نصار، المولود بقرية عربة بالجليل عام ١٩٥٤، والذي أنهى دراسته الجامعية في معهد السينما بموسكو ١٩٨١، التقى بهما في القاهرة، عقب عرض فيلم الروائي الأول "المريضة" الذي انتجه شركته الخاصة "سنابل" اقتراح عليهما التعاون معه في كتابة فيلم حول قريته الواقعه في قبضة الاحتلال منذ حرب فلسطين الأولى. سلمهما أربع صفحات تتضمن فكرة فيلم بعنوان "درب التبيانات" .. وأخبرته في كتابة الرواية، قام الروائي أحمد عمر شاهين بكتابه معالجة سينمائية للفكرة، تقع في ستين صفحة، تتضمن الحبكة، والأحداث، والوقائع، والشخصيات، وتولى غالب شعبت، صاحب "الظلال على الجانب الآخر" ، معتمداً على المعالجة، كتابة سيناريو تفصيلي في ٩٨ مشهداً، رامي فيه أن يتبه إلى مكونات الأماكن، بخلفياتها، وديكوراتها، سواء الطبيعية أو المصممة، مع إرشادات لحركة الشخصيات، ونوعية أحاسيسها، وطريقة تحركها، والزمن الذي يدور فيه كل مشهد، فضلاً عن كتابة حوار يعبر، بدقة، عن سمات كل شخصية .. بعبارة مختصرة: أصبح الفيلم جاهزاً على الورق.

بعد تنفيذ الفيلم، داخل الأرض المحتلة، جاءت مفاجأة مزدوجة: مهنية،



وسياسية، فعنوانين التترات، في بداية الشريط، تعلن عن اسم على نصاً ، ككاتب للسيناريو، قبل اسم غالب شعث. وبدلاً من أن يكتب اسم أحمد عمر شاهين ككاتب للمعالجة السينمائية، في العنوانين الأولي، انتقل إلى تترات نهاية الفيلم، ليسميه اسم إميل حبيبي، وينسب لهما القيام بـ“مراجعة النص” ! ولأن الفيلم - كما شاهدته - لا يضيق شيئاً للسيناريو الذي قرأته، وإن كان حذف بعض مشاهده، فإن المرء لا يسعيه إلا أن يقول، بضمير مرتاح، إن إضافة اسم المخرج، ككاتب السيناريو، يعتبر عملاً - على الأقل - مجازياً للحقيقة .. أما مسألة “مراجعة النص” فإن غالب شعث يفسرها بقوله إن الرقابة الإسرائيلية، اتفقت مع المخرج على اختيار إميل حبيبي، موضع ثقة الطرفين، كي يحذف ما يراه ضرورياً، حتى تتم الموافقة على تنفيذ السيناريو. وبهذا لا يغدو لأحمد عمر شاهين علاقة بـ“مراجعة النص”، ولا شك أن تبديل دوره ككاتب للمعالجة السينمائية إلى ما يشبه المراقب للنص، يعتبر - على الأقل - مسلكاً مغرياً . لكن الأهم، والذي يفتقر عين المشاهد العربي، ذلك العدد الكبير من المؤسسات الإسرائيلية المساعدة في إنتاج الفيلم، والمكتوب أسماؤها في تترات النهاية: صندوق تشجيع الفيلم الإسرائيلي الجديد، شركة كيسبيت، صندوق تشجيع الإبداع العربي ، صندوق تشجيع الفيلم الإسرائيلي من تأسيس اتحاد فرع السينما.

هكذا، أربع جهات إسرائيلية تمول “дорب التبيانات” .. وبالطبع، كما يؤكد شعث وشاهين لم يعلما شيئاً عن مصادر التمويل، فالمنزه، على نصاً ، أعلن لهما أن شركة “ستانايل” التي يملكها، هي التي ستتولى الإنتاج كاملاً .. ولعل تجربتهما المرأة تدفع الآخرين، إلى اتخاذ جوانب الحيطة والحذر، في تعاملهم، مع مخرجين ينفذون أعمالهم، بعيداً عن الأعين. ورداً على القائلين بأن النقد لا وطن لها ولا هوية، يأتي “дорب التبيانات” ليثبت أن للمال رائحة واتجاهها وموقفاً وأفكاراً ، فالعملات الإسرائيلية لا يمكن أن تتعجب من أجل سواء عيون العرب عموماً، والفلسطينيين خصوصاً.

### صراع... مزدوج

تدور أحداث “دورب التبيانات” عام ١٩٦٤، قبل إنطلاق المقاومة الفلسطينية عام ١٩٦٥، ويحاول الفيلم أن يقدم بانوراماً لواحدة من القرى ذات الشهرة الواسعة في الانتفاضات ، إلى جانب قرى سخين و “بير حنا” .. “عربة”， التي مالت من سطوة الاحتلال الإسرائيلي، حيث تستعرض الكاميرا، في الصباح، خروج الرعاة مع قطعان ماشيتهم، وذهاب الفلاحين إلى مزارعهم، وتوجه العمال نحو شاحنة ستحملهم للعمل بعيداً، وفي الخلفية بيت القرية، المكونة من دور أو دورين، فضلاً عن الحواري الفسيقة، المترعة، وعلى جدار جملة تقول “لا لتهويد الجليل”.

قارئ السيناريو، يلمس بوضوح ، مع توالي ظهور الشخصيات، أن شرة صراعاً مزدوجاً: صراعاً فلسطينياً إسرائيلياً وصراعاً فلسطينياً فلسطينياً، فائز الاحتلال يتجلى في المشهد الثالث، الموجود أيضاً على الشاشة ، فعندما ينزعج

الأستاذ "أحمد" المدرس ، حين يرى أفضل تلاميذه يلتحق بالعربة التي ستحمل العمال إلى سوق العمل الإسرائيلي، ينادي عليه. وبينما يتوارى التلميذ خجلاً، يوجه أحد الذاهبين كلامه للمدرس قائلاً: ما هو يا أستاذ بعد ما صادروا أرضهم .. الولد مضطر يساعد أمه وأخوته .. هو إحنا لاقين نتعلم .. وما تعلمتش .. كلنا هييك يا أستاذ.

وفي المشهد التالي مباشرة ، أمام زهور حديقة المدرسة ، يلتقي مديرها "أبو يوسف" مع مختار القرية . الأول محارب قديم . لا تزال جذوة النضال تعتمل داخله ، بينما الثاني يبدو كمحبل سلطات الاحتلال ، وهو بقدر خنوعه للحاكم العسكري الإسرائيلي ، يقدر تأسده إزاء مواطنيه الفلسطينيين .. وفوراً ، تندلع مواجهة بين الاثنين ، المختار ، يشير بأصبع الاتهام للمدرس "أحمد" ، زاعماً أنه يزور تصاريح العمل الفلسطينيين ، بينما يرفض مدير المدرسة هذا الاتهام ، ويؤتى المختار على تخاذله ورعبه.

ومن بين شخصيات "درب التبانات" ، تنهض شخصية الحداد "محمد" - الذي ي يؤدي دوره محمد بكرى - القوي ، بدئنا وروحنا ، المحبوب من الناس و الذي يتمتعنى الزواج من المدرسة "سعاد" التي يخفق قلبها يحبه ، ينزععه عليها "محمد" ، ابن المختار ، الشاب الفاسد ، الدليل المستهتر .. ثم "ميروك" ، الذي توقف نهوض العقل عند مرحلة اطلفولة ، والذي تعاوده ذكري مصرع أسرته إبان حرب ١٩٤٨ ، فينتابه ما يشبه ثوابات الصرع . وي تعرض "ميروك" ، طبيب القلب ، لسخرية "المختار" وبطانته التافهة . وفي المقابل ، يحظى بمدحه الحداد.

إلى جانب مدرسة الأطفال "سعاد" ، تبرز "جميلة" ، الرقيقة ، التي أصيبت بالخرس ، منذ سنوات ، إثر صدمة عصبية عنيفة ، وينسج الفيلم علاقة شفافة ، بينها و"ميروك" ، الذي يشبهها في ضعفها .. وثمة ابنه المختار ، التي تحب "خالد" ، صديق شقيقها ، وتتابعه ، والتي سنكتشف أنها تقوم بتزوير تصاريح العمل.

أحداث "درب التبانات" تتدفق بسرعة ، وفي عدة اتجاهات: يقتبس على المدرس "أحمد" من قبل الحاكم العسكري ، في ثوب غريب يندفع "محمد" - ابن المختار - برعونة ، إلى بيت الحداد ، ليحرقه. "الحاد" يحضر في الوقت المناسب . تندلع معركة بينه و"محمد" المسك بدية . "محمد" يسقط فوق مدبة ويموت . وبلا مبرر ، سواء في السيناريو أو على الشاشة ، ينقلب سكان القرية ضد الحداد . يحملون المشاعل ويبحثون عنه ، للثأر منه . يهرب إلى قرية مهجورة . "ميروك" يحمل له الطعام . يعود العداد لمبيت "المختار" المكلوم ، الذي عرف أخيراً أن ابنه هي التي تزور التصاريح ، كما يعلم أن الحداد لم يقتل ابنه . الحاكم العسكري ، ليلاً ، يتجه لمبيت "المختار" كي يقدم واجب العزاء . المختار يخطر الحاكم العسكري أن ابنه القتيل هو الذي كان يزور التصاريح ، وبالنهاية من المناسب أن يطلق سراح المدرس . الحاكم العسكري ينظر طويلاً للudad . يفادر البيت ويركب عربته العسكرية ، ويفعل على الأحداث كافة بأن المسالة كلها ليست أكثر من أنها "فخار يحطم بعضاً" أو إنهم يقتلون بعضهم "حسب ما جاء في السيناريو ، أو "بطيخ بيكسر بعض" كما يقول على الشاشة.

خطوت .. وتلاش

في المقارنة بين السيناريو ، والفيلم ، يدرك المقارن أن " درب التبانات " غدا - على الشاشة - داجنا ، مسالما إن لم يكن مستسلما ، فالصراع الفلسطيني الإسرائيلي أصبح خافتا ، وبالتالي بدا الصراع الفلسطيني المصري أقوى حضورا وأكثر فعالية . جنود الاحتلال أقرب لفقراء القرى المصرية ، يتعاملون مع الآهالي " ببرزة " وليس بوحشية ، فائثناء تجميع العمال الفلسطينيين بحثا عن أصحاب تصارييف العمل المزورة ، يكتفى الفيلم بتصوير جندي يلکز أحد الفلسطينيين ، وأخر يدفع أحد العمال دفعة هيئنا . وعندما يقترب الجنود بيت المدرس ، تقوم والدته بتصفع جندي صفعه شديدة ، مما يغضب الجنود الذين يكتفون ببالقاء كتب المدرس على الأرض .. وإذا كان الفيلم تحاشي تصوير معظم المواقف الساخنة التي تجسد الصراع الفلسطيني الإسرائيلي ، فإن إلغاء مشهد اغتصاب " جميلة " يعتبر تجاهلا كاملا ، متعبدا ، لماراسات محققة ، خلال حرب ١٩٤٨ من ناحية ، ويؤدي لعدم فهم أزمة " جميلة " من ناحية ثانية .. إن المشهد المهم مكتوب في السيناريو ، كالتالي :

" فلاشي ياك .. "

- أم جميلة وهي تقتسم الغرفة وبيدها سكين لتنهاى على جندي يستطيع أن يفلت من هجمتها .

- الجندي يمسك يد الأم وبها السكين .. ويحاول أن يخلص السكين منها .. وفي الخلفية الجندي آخر يحاول اغتصاب فتاة " جميلة " في الثانية أو الثالثة عشرة من عمرها .

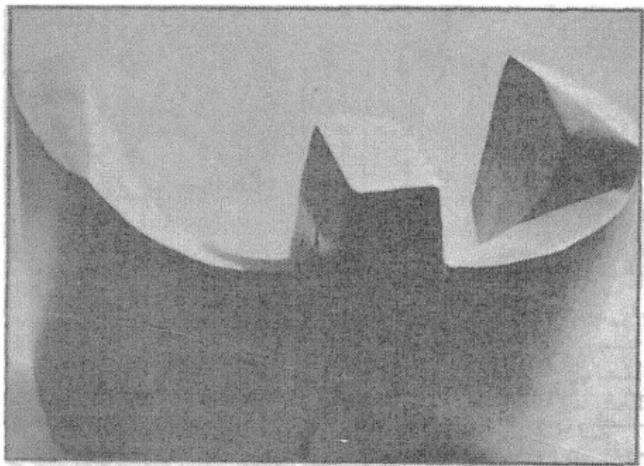
- لقطة قريبة للفتاة وهي تقاوم وتصرخ .. بينما هي تنظر بين الحين والأخر في اتجاه أمها .

- الأم تقاوم الجندي وتستطيع أن تجرحه .. وبينما هي تحاول أن تسدد له طعنة أخرى يتمكن من أن يخلص السكين منها . ثم ينهال عليها بطعنة .

- وجه الفتاة وهي ترى أنها تتناهى الطعنة .

- الجندي يسدط الطعنة تلو الأخرى في جسد الأم ، بينما ترى في الخلفية الفتاة وقد انهارت مقاومتها . تقطي وجهها بيديها وهي تصرخ ، بينما الجندي يقوم باغتصابها .. ويتحرك فوقها بنفس سرعة تسديد الطعنات لأمها .. ويمكن للموسيقى أن تدعم التأثير .. وتقترب الكاميرا ببطء من وجه الفتاة المقطوع بيديها .

بحذف هذا المشهد ، وأمثاله ، يتلاشى ثقل الاحتلال .. وبالطبع ، من السذاجة أن يتخيل أحد إمكان تجسيده في فيلم تقوله أربع مؤسسات إسرائيلية ، فالمال .. لا يمكن أن يكون مجرد هبة ، فمن يدفع ، له أن يطلب ويأمر .. ومن يأخذ عليه زن ينفذ ويرضخ . وهذا هو درس " درب التبانات " !



---

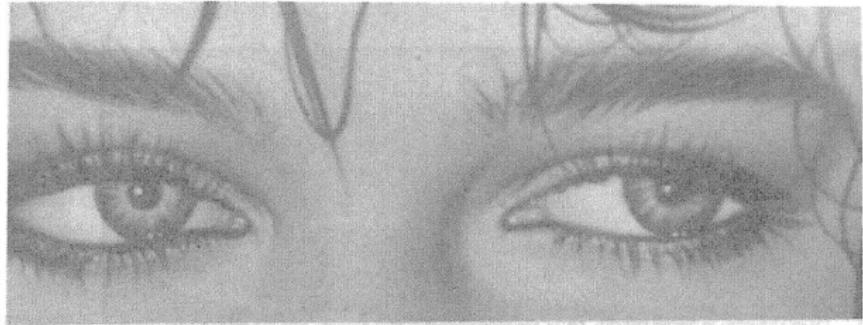
الديوان الصغير

---

# قصص قصيرة بالعامية المصرية

د. مصطفى مشرفة

إعداد وتقديم:  
فؤاد مرسي



## مقدمة

ـ مصطفى مشرفةـ مرتبطة  
ـ في نهنيـ من قبيلـ  
ـ بروايتها الفنـة الوحيدةـ  
ـ فنـرة الذى كفرـ، المكتوبةـ  
ـ أيضاً باللغـة العامـيةـ، والتـيـ  
ـ أـحدـثـتـ حدـىـ هـائـلاـ وـقـتـ  
ـ مـدـورـهاـ عـامـ ١٩٦٦ـ وـكـنـتـ  
ـ أحـسـبـهاـ حدـثـاـ عـابـراـ فيـ حـيـاةـ  
ـ هـذـاـ الرـجـلـ وـفـىـ حـيـاتـناـ  
ـ الـادـبـيـ، حتىـ قـدـمـ لـىـ الصـدـيقـ  
ـ الشـاعـرـ سـعـيرـ درـويـشـ  
ـ كـتـابـاـ بـعنـوانـ هـذـيـانـ وـقصـصـ  
ـ أـخـرىـ يـقـلـمـ الدـكـتـورـ مـصـطـفـىـ  
ـ مـشـرـفـةـ، وـقـالـ لـىـ إـنـهـاـ  
ـ مـجـمـوعـةـ قـصـصـ مـكـتـوبـةـ  
ـ بـالـلـغـةـ الـعـامـيـةـ، وـسـكـتـاـ  
ـ لـقـدـ عـشـتـ معـ هـذـهـ المـجـمـوعـةـ  
ـ وـقـتـاـ غـيرـ قـلـيلـ، وـاـكـتـشـفـتـ أنـ  
ـ رـوـاـيـتـ فـنـرـةـ الـذـىـ كـفـرــ  
ـ أـبـداـ لـمـ تـكـنـ حدـثـاـ عـابـراـ فيـ  
ـ حـيـاةـ كـاتـبـهاـ، بلـ كـانـ يـؤـسـسـ  
ـ لـهـذـهـ الـكـتـابـةـ وـيـحـفـرـ مـجـارـيـهاـ  
ـ دـاخـلـ وـعـيـناـ بـشـجـاعـةـ وـجـراـةـ.

ـ لـغـةـ عـامـيـةـ.. تـصـورـ وـتـشـكـلـ فيـ  
ـ غـيرـ غـرـابـةـ أوـ فـجـاجـةـ مـنـفـرـةـ.. تـمـزـجـ  
ـ دـاخـلـ الإـطـارـ الـقـصـصـ بـيـنـ السـرـدـ  
ـ وـالـمـوـنـلـوـجـ وـالـدـيـالـوـجـ باـقـتـدارـ نـادـرـ  
ـ، وـرـهـافـةـ جـمـيلـةـ، فـيـسـتـلـبـ النـصـ  
ـ الـقـصـصـ بـلـيـونـةـ وـيـضـعـكـ عـلـىـ حـافـةـ  
ـ الشـعـرـ.

ـ هـذـاـ الـأـنـتـقـاءـ الـمـكـمـ لـلـفـنـةـ الـعـامـيـةـ  
ـ وـتـقـبـيرـهـاـ وـاسـتـخـدـامـ أـدـقـ دـلـالـتـهاـ  
ـ وـأـكـثـرـهـاـ قـدـرـةـ عـلـىـ التـعـبـيرـ هوـ أـولـ  
ـ مـاـ يـقـابـلـكـ فـىـ قـصـصـ الـدـكـتـورـ  
ـ مـصـطـفـىـ مـشـرـفـةـ، فـتـكـتـشـفـ وـمـنـ  
ـ أـولـ وـهـلـةـ أـنـكـ أـمـامـ كـاتـبـ غـيرـ عـادـيـ،  
ـ وـأـنـكـ أـمـامـ كـتـابـ تـعـلـمـ مـنـهـجاـ الـخـاصـ  
ـ وـتـقـدـمـ رـؤـيـتهاـ وـوجهـةـ نـظـرـهاـ لـلـوـاقـعـ  
ـ، بـلـغـةـ وـاقـعـيـةـ .. فـتـفـرـجـ بـظـفـرـكـ  
ـ بـهـذـهـ الـكـاتـبـ، وـفـىـ آنـ .. تـحـزـنـ لـآنـ  
ـ الـوـاقـعـ تـجـاهـهـ.  
ـ الـمـدـدـةـ وـحـدـهـاـ هـىـ التـىـ دـفـعـتـ  
ـ إـلـىـ بـهـذـهـ الـمـجـمـوعـةـ الـقـرـيـدـةـ مـنـ  
ـ الـقـصـصـ، لـقـدـ كـانـ اـسـمـ الـدـكـتـورـ

كانت الكتابة بالعامية إذن واعتمادها وسيلة للتعبير إشكالية تشغل يال الرجل، وليس الأمر لفقر في لغته الفصحى، أو لعدم الإدراك بقواعد نحوها وصرفها وأسس بلاغتها، أو لعجزه عن التعبير بها، فمقالاته بحلقة الثقافة وغيرها تشير إلى كاتب يمتلك ناصية لغته الفصحى، وهي طوع يده يعبر بها في سلاسة ويسر وغير كلها، ومن هنا يراجع قصته 'نجوى' ضمن قصص هذه المجموعة أو يعود إلى مقالاته بمجلة الثقافة - ع ٢٨٠، بتاريخ ٩ إبريل ١٩٤٦، المنشورة تحت عنوان 'مقارنة بين أسلوبين' وأدرجت كذلك ضمن ملحق لمناج من مقالاته في نهاية المجموعة ، يعلم مدى شغل الرجل بهذه القضية واهتمامه بها وإصراره على الكتابة بالعامية ، باعتبارها الأنسب للتعبير عن الناس ومشاغلهم، والأقرب إلى إدراكيهم . فهو لغة التعامل اليومي بيننا . راجع معنى هذه الفقرة من كلام المؤلف ، في مصدر روایته 'قطنطرة' كما رأيت أيضاً أن اكتب هذه القصة باللغة الأصلية (أى باللغة العالمية) لأنها لغة يجعل القارئ يعيش في هذه الأحداث ولا تضيع بمحاجتها إذا كتبت بأى لغة أخرى فوق مستوى العامية .

إن عالم الدكتور 'مصطفى مشرفة' يحتاج إلى أن نفتح الأبواب عليه ونستكشف خباياه وتفصيلاته ونحاول ذلك إسراره.

تحتوي مجموعة 'هذيان على أربع عشرة قصة، شان منها مكتوبة باللغة العالمية الخالصة ، وست مكتوبة بالعامية المقسمة أو المصحح المبسطة، الأقرب إلى العالمية. لقد أثرت في اختياري أن يقل القارئ على الأسلوبين، اللذين يحكمهما في الحقيقة متوجه واحد .

ف.م

## اللى مكتوب على الجبين

شفتها لما كان عمرها ١٧ سنة ، واتكلمنا سوا وحبيتها. وفاتها سنتين وشفتها تانى ولاحظت فيها نوع من التغيير فسألتها.. أنا ملاحظ فيك أنك اتغيرتى. لكن مش قادر أعرف أيه هو اللي اتغير فنلوك

كلامك؟ طريقة ليسك؟ طريقة مشيتك؟ ..

فردت عليه بخجل وقالت : مش تفتكر أن سنتين من العمر  
تغير الإنسان ؟

ردت عليهما وقلت لها ده صحيح لكن أنا كنت دائمًا معجب  
بطريقة مشيتك لأنك لما بتعشي تبقى زي الملكة ، واحدة فخورة  
يعملها ، معتزة بنفسها.. في الحقيقة مش قادر أعرف أيه اللي  
أتفق فنك؟

قالت لي أنت كمان اتغيرت في كلامك، في حبك الغريب  
للموسيقى الغربية اللي أنت عدتنى بيها.

وبصيغ فى وشها وحسيت فى نفسى أن هى البنـت اللي  
قابلتها من سنتين، وحسيت ثانى بالحب اللي كان فى قلبى لها من  
سنتين.

وينفع من الایحاء وجدنا نفستا ماسكين ايدين بعض.  
وقلت لها : تتجوزني؟

عينيهما امتنعوا بالدموع وقالت: معرضش ماتسالنيش دلوتشي.  
وبعيدين سبنا ايدين بعض ولا اتقبلناش إلا بعد سنتين تائين.  
وكان بين عمرى وعمرها حوالي ٢٠ سنة، فظننت أن ده هو  
السبب فى أنها قالت لي فى آخر مقابلة معرضش، واعتذررت لها عن  
كبك سرت، وصفت سنتها.

برىء إلى الله تعالى: أنت بتعتذر على أبيه؟ أنا عمر ماجه في دماغي أنت  
كبير في السن، أنا صغير في السن.

وأندھشت من کلامها وقتل لها أنت بتتكلمي من قلبك ولا کلام  
قضی محالس.

و فى لحظات رمت رأسها على صدرى وقالت فى الحقيقة أنا طول عمرى عندي شعور بأنى قبيحة الشكل ومش معقول أن أحد يحبين

وأدركت أن عندها مركب نقص، واتضاعقت مش عارف منها والآخر من نفسه؟

نفسى ولا أصدقهم؟  
وأندركت من كلامها أن ما فيش فايدة أذيل من بنفسها الشعرا

35 — VOLUME 35 • NUMBER 3 • SPRING 2003

قلت لها : معرفش الإنسان ده حيوان غريب، ومع كل قوته العقلية ما بيقدرش يتخلص من اللي فيه.  
ونظرت لي بحزن والدموع سايلة من عينيها وقالت لي تسمع أبوس إيدك.

فتتجاهلت كلامها وافتكرت كلام السيد المسيح للناس اللي اتلعوا على واحدة علشان يموتوا فقال لهم السيد المسيح "من كان منكم بلا خطيبة فليبرجمها بأول حجر ... وبعدين ، كل الناس مشيت بعيد عنها".

وقفت من أحلام اليقظة دي، وبصيت في وشها ، وحسست في نفسى بحزن عميق، وقلت لها أمشي في سكتك .  
قالت لي: المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين.

## بور سعيد

سنة ١٩٩٥ كنت في فرنسا مع زوجتي وبنتي ولاكنتش أحلم أني أرجع مصر ، لكن ظروف الواحد بتتغير. زوجتي كانت مدرسة بيانو وكانت أصغر مني بخمس سنوات وكان لنا طفلة جميلة. ولطول إقامتي في فرنسا أتجنس بالجنسية الفرنسية. واستغلت جراح في مستشفى.

وسنة ١٩٥٦ حصل الاعتداء الثلاثي على مصر وحسست بانقباض الدرجة أني مسكت المسدس وفكرت شوية لأن التناقض بيني كمصري وفرنساوي هد أعصابي ، لدرجة أني كنت عاوز أنتحر ! المسدس بتاعي وقع على الأرض ودخلت زوجتي وقالت لي أيه ده !!

قلت لها: الواحد متضايق مش عارف يعمل إيه؟

قالت لي: أنت كنت عاوز تموت نفسك! أنت مجتنون!  
فمردتش عليها وبعدين دخلت بنى وحسست أن الجو مكهرب وشافت المسدس وأخذته من سكات وخرجت. وبعد يومين من التفكير قلت لزوجتي أنا مسافر مصر.

قالت: حاتاخذنا معاك؟

قلتها: ما أظنشن أني أقدر أخذ واحدة فرنسياوية في الوقت ده  
أحسن تستنوا هنا لما نشوف الحكاية أيه وبعدين أكتب لكم.

زوجتى كانت اشتراكية زبى فقدررت شعورى وقالت طيب .. سافر بس أكتب لنا باستمرار، ووعدتها بالكتابة وقبل ما سافرت تنزلت عن جنسيني الفرنسيـة، ورجعت مصر بلدى، وفي مصر

شعرت بالكراهية للإنجليز والفرنساويين والصهاينة وصممت أنني ما أرجعش. وفي يوم رحت بورسعيدي وشفت الأعمال الوحشية اللي عملوها المع狄ن في حي المناخ وانذهلت . ازاي ناس متمدنين يعملوا الأعمال الوحشية دي!! حسيت أنا لازم أعمل حاجة فقدمت نفسى للهلال الأحمر وعینونى جراح فى مستشفى كانت بستقبل ضحايا العدوان. بعد شوية جه الإنذار الروسي بضرب لندن. والكلاب دول كلهم ما كانواش عارفين أزاي يخرجوا بسرعة كفاية. المهم... انتهت الحرب وفكرت فى زوجتى وبينتى وبعثت لهم تلفراف علشان بييجوا وأجرت لهم شقة فى شارع الهرم وفى الوقت المناسب دخلت بنتى مدرسة الباليله الروسي.

وحمدنا ربنا أن البت قبلى . وبعد تدريب قاسى سفروها روسيا وكنت أنا وزوجتى مش سايعانه الأرض من الفرج . ووعدنا بنتنا أتنا نزورها كل سنة . وابتدىنا نتخيل أن بنتنا حترجع مصر بלאرينا .

رجعنا البيت وحسينا بوحشة غريبه - وبان على وش زوجتى أنها ندمت لأن دموعها ابتدت تنزل من عينها، فواسيتها وقلت لها: أنتى مش طول عمرك عاوزه بنتك تبقي بلارينا ؟

قالت: أيوه لكن الخيال شئ .. الواقع شئ .. تعرف أنا حاسة أنى كبرت عشر سنين والبيت فاضى علينا .. فعملت لها فنجان قهوة .

الليل رحنا نتفرج على فيلم وطول المسافة كنت حاسس أنها مابتصش لحاجة وبتتقدر في بنتنا . وتضايقـت وأخذتها قبل ما يخلص الفيلم وروحنا البيت . وفي الليلة دي ما أكلتش ولا نشاشش إلا قليل . ولأول مرة حسيت زى ما حست هي.. حسيت إنتى كبرت وبيظهر أنها حست بآفكار لأنها قالت أنتا مش قادر أعيش في البيت ده .

قلت لها : طيب ما هو كل طفل حيـكـبر يوم من الأيام ويتجاوز . وتكون له حياته الخاصة بيـه .. مش دي سنة الحياة .

قالت : أيوه . لكن الفراق مر .

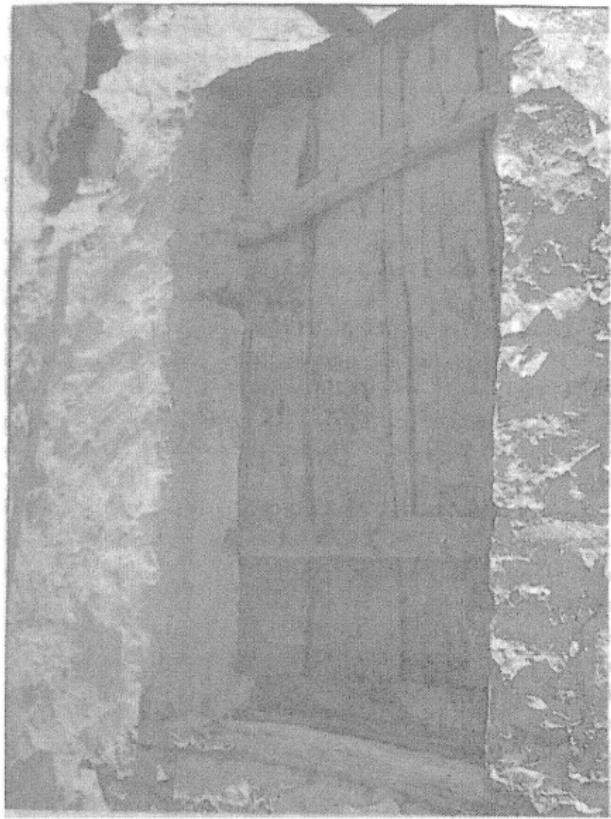
قلت لها: السنة الجايه حتروح روسيا ونشوف بنتنا .

قالت : أحنا كبرنا وفي السن ده العمر بيـجـرى بسرعة .

تاني يوم بصيت في وشها لقيت أنها صحيـعـ كبرت في السن وحسـيـتـ بـانـقـيـاضـ . لكن ما كانـشـ فيـهـ مـخـرـجـ . وجـاتـناـ شـوـيـةـ أـمـحـابـ وابتـدىـناـ نـرـوحـ لـهـمـ ويـجـولـناـ لـكـنـ كـلـ الـوقـتـ بـحـسـ أـنـاـ وـهـيـهـ وـحدـنـاـ فـيـ الدـنـيـاـ .

مرة قرأت أفكارـيـ فـقـالـتـ: تـيـجيـ نـرـوحـ روـسـيـاـ ؟

قلـتـ لهاـ: فـكـرـهـ كـويـسـهـ



لكن لما حاولنا ظروف كتير طلعت قدامنا ومنعانا من السفر.  
في الليل لما كنا نرجع البيت كان نحس أن البيت ميت وكل  
شيء فيه ميت، في يوم من الأيام وصلني تلفراف من بنتي ولدة  
طويلة ماحبتش أفتحه. لكن زوجتي أخذته وبصت فيه وقريت  
على وشها ملامح الانزعاج.

وقلت لها: مالك

قالت: ماقيش. يظهر أن بنتي حبت واحد روسي وبتسائلنا  
تتجوز والا لا.

وبعد المناقشة في الموضوع وافقنا على جوازها غصب عنا.  
احنا عجزنا يا فرنسيس؟

قالت: ده صحيح لكن أنت في نظرى بالفسبط زى يوم  
ماتجوزنا.

وبصينا لبعض وشفت في عينها حب. وشفت شعرها الفضى  
قالت لها: أنا ليه مين في الدنيا غيرك؟  
وضفت على أبيه من غير كلام. حسيت أن كل حياتنا اللي  
فاتت مرت قدامى زى شريط السيتما.

وفي يوم سافرنا ببورسعيد وشفتنا حى المناخ أجمل مما كان..  
وقلت لزوجتي: مصر يتجدد نفسها.

قالت: طبعا الدنيا كلها لازم تجدد نفسها.

وقلت لها: الحمد لله أن بنتنا اتجوزت واحد بتحبه. وكنا  
قادرين في جنبته فعملست على شعرها بأيدي وقالت لي: بتعمل  
كده ليه.

قلت لها: الدنيا كده الواحد يجيب أولاد وبعدين يكونوا عشم.  
وبصت لي والدaceous نازلة على خودها وقالت لي: أنت لسه  
بيتجبني زى زمان؟

قلت لها: أكثر - وحسست أن الموقف بقى مؤثر فضحتك.  
وقلت: من فات قديمة تاه.

## حسن الضعيف وحسن المخيف

ربنا سبحانه وتعالى، يسر لى في الرزق، واتجوزت ثلاث  
ستات ملشان كنت عايز بنت، لكن القدر أتحكم ضدى، فخلفت  
ثلاث أولاد، من كل ست ولد.. وكان في الأول خالص عندي بواب  
أسمه حسن. ويظهر أنه كان عسكري في حرب زمان، لأن أول ما  
شغلته عندي بواب.. ابتدى يجيشه كوابيس مرعبة رعبتني في  
الآخر، وبقى يجيئي منها أحلام فظيعة.. ولا كان حسن يجيشه

كابوس . كان يصرخ ويقول : يا راجل أنت قفت في محلك أحسن  
أضربك بالرصاص ، وأنت .. تعال على جنب كده ، وحط الحديد في  
أيديه ياشاويش ، ولو عصلج معاك دخله الزنزانة ! في الأول قال  
لي عقلني أن فيه خناقة بره . لكن بعد كده ، ظهر أن سبب الحكاية  
دى كلها الكابوس اللي بييجي لحسن الضعيف .

بعد شوية ابتدت يجد أخاف منه ، واتهياالي أنه صحيح  
حايفربيني بالرصاص ، ويحطبني في الزنزانة ! ويبلغ بي الرعب  
لدرجة أتنى في يوم قلت له - يا عم حسن الله يخليك ، أتنى ماهية  
شهر زيادة خده ، وسيبني في حالـي .. والراجل أنبسط ومشي ..

ولما كبرت في السن حسيت تانى أتنى لازم أجيب بباب يحرس  
زوجاتي وأولادى الثلاثة ، ففزت بواحـد كان له صوت مرعب لما  
يقول **“هم هم”** !

زوجة من زوجاتي خافت وقالت : **“يم”** . الرجل ده بيربعيني ،  
والثانية تقول : **“ده صوته زي الفول أبو سرحان . وزوجتي**  
**الثالثة** قالت : **“أنا متأكد إنه السماوي . الأولاد كلهم بيترعشوا .**  
ويقولوا تفتكـر يا أيـونـا ، أنـ عم حـسن الـبـواب يـقدـر يـاـكـلـنـا ولا  
يـسـمـنـا وـلاـ حـاجـهـ”

وأـنـاـ كـنـتـ أـضـحـكـ فـيـ سـرـيـ وـأـقـولـ طـبـعاـ لـوـ  
خرـجـتـواـ مـنـ غـيرـ أـذـنـيـ . اللـهـ أـعـلـمـ حـايـعـمـلـ فـيـكـمـ آـيـهـ؟

وـبـعـدـيـنـ خـيـالـيـ صـورـ لـىـ صـورـ مـضـحـكـةـ وـمـخـيـفـةـ أـيـامـ طـفـولـتـيـ .

فـتـأـكـلـ أـكـلـ

أـولـادـيـ عـنـ أـبـوـ رـجـلـ مـسـلـوـخـةـ . وـأـنـ كـانـ زيـ الـوـحـشـ ،

زيـ عمـ حـسـنـ

كـدـهـ !

وـبـالـشـكـلـ دـهـ زـوـجـاتـيـ الـثـلـاثـةـ وـأـلـادـيـ مـكـنـوشـ يـخـرـجـوـاـ إـلـاـ

بـأـذـنـيـ وـأـنـاـ كـنـتـ أـيدـتـ عـمـ حـسـنـ المـخـيفـ أـمـرـ بـقـلـ الشـبـابـيكـ بـالـلـيلـ .

وـكـنـتـ أـسـمـعـ بـعـدـ ماـ يـقـلـ الشـبـابـيكـ يـقـومـ يـزـوـمـ **“هم هـمـ”** ،

وـكـنـتـ أـضـحـكـ فـيـ نـفـسـيـ . لـآنـ الـرـاجـلـ سـبـبـ رـعـبـ فـيـ الـبـيـتـ بـحـالـهـ ،

وـبـعـدـ شـوـبـيـهـ اـبـتـدـيـتـ أـنـاـ نـفـسـيـ أـتـرـعـبـ مـنـهـ ،

فـقـلـتـ لـهـ : اللـهـ يـخـلـكـ

مـتـبـقـاشـ تـزـوـمـ كـدـهـ بـالـلـيلـ . أـحـسـنـ الـأـلـادـ جـالـهـ رـعـبـ مـنـكـ .

وـيـقـيـ

يـجيـلـهـ كـابـوسـ : وـيـصـرـخـ بـالـلـيلـ ،

وـيـقـلـوـاـ عـمـ حـسـنـ حـايـكـلـنـاـ .

وـعـمـ حـسـنـ ردـ عـلـيـ ، وـقـالـ : طـبـ يـاـ بـيـهـ مـشـ حـازـعـ تـانـيـ مـرـهـ .

أـنـاـ حـقـقـ الشـبـابـيكـ بـشـوـبـيـشـ عـلـشـانـ الجـمـاعـةـ بـتـوـعـكـ مـاـيـسـمـعـونـيـشـ .

وـبـعـدـ مـاـ أـقـلـ الشـبـابـيكـ أـزـعـقـ زيـ الـعـادـةـ عـلـشـانـ أـخـوـفـ أـيـ حدـ بـيـجـيـ

جـنـبـ الـبـيـتـ .

وـاـنـفـقـنـاـ عـلـىـ كـدـهـ ،

وـلـيـلـهـ مـنـ الـلـيـالـيـ أـنـاـ كـنـتـ سـهـرـانـ

بـرـهـ الـبـيـتـ ،

وـلـاـ رـجـعـتـ سـمـعـتـ صـوتـ بـيـزـوـمـ **“هم هـمـ”** .

أـنـتـ مـيـنـ

يـالـىـ هـنـاكـ .

أـنـاـ مـعـاـيـاـ بـتـدـقـيـةـ فـيـهـ رـصـاصـ ،

فـصـدـقـتـ الـكـلامـ بـتـاعـهـ

وـأـرـعـيـتـ وـقـلـتـ - اللـهـ يـخـلـكـ يـاـ عـمـ حـسـنـ مـاـ تـفـرـبـنـيـشـ بـالـرـصـاصـ

دـانـاـ صـاحـبـ الـبـيـتـ .

قالـ لـىـ - مـاـ تـاخـذـنـيـشـ يـاـ بـيـهـ ،

أـنـاـ مـاـ كـنـتـشـ وـاـخـدـ بـالـىـ ،

أـصـلـ رـاجـلـ لـىـ ذـمـةـ زيـ مـاـ أـنـتـ شـايـفـ ،

وـلـاـ شـغـلـتـنـيـ غـفـيرـ عـلـىـ

بـيـتـكـ ،

لـازـمـ أـعـملـ كـلـ جـهـدـيـ عـلـشـانـ ضـمـيرـيـ يـبـقـيـ مـرـتـاحـ .

وـلـاـ دـخـلـتـ

أنا كمان ابتدت الكوابيس تجيلى زى الكوابيس اللي كانت بتيجي لعنة حسن الضعيف ، وبقيت أقوم أصرخ بالليل لما ولادى والجامعة بتوعى ابتدوا يتربعوا مني ..

و يوم من الأيام ، عم حسن المخيف سمعنى ، وقال: بسم الله الرحمن الرحيم، البيت ده يظهر أنه مسكون ، وخد بعضه وجري، و ما شفتوش بعد كده ، لكن لغاية دلوقتى مش قادر أحكم أنهو كان أللعن:

”عم حسن الضعيف ولا غم حسن المخيف!!“

## حرمان

كنا ساكتين فى حى فقير فى عابدين . وكنت أنا وأمى وأخويا الكبير بنعيش على ٤ جنيه من الأوقاف فى الشهر . الكلام ده كان من أربعين سنة فاتت ، لما كانت الفلوس فلوس . غرضى أنها كانت بتتكلفينا ندفع أجراً للبيت ونشترى أكلنا ولبسنا . وكان لي عم بيزيورنا كل شهر مره . لما يجي من بلدنا . وكانت أشوف فى وش عمى أنه راجل مراهق ، لأنه طول عمره مادفعناش ولا مليم إلا فى الزيارات اللي كان يبجي فيها . وكان يزوم ويقول لأمى:

الأولاد بيذاكروا كوييس؟ عاوزانى أضرب لك واحد منهم علقه ، علشان يطلع من الخمسة الأول !

أمى كانت تقول: الحمد لله ، أهنا مستوريين ، والأولاد ماشين فى مدارسهم كوييس . فكان يقول : إننى متاكدة؟!

فتردش عليه بعد كده: طيب أسيبكم بالعافية!

ويقف علشان يستعد للخروج ، لكن قبل ما يخرج ، كان يحط فى أيدي عشرة صاغ قصه . وكنت طبعاً أعطيها لامى بعد ما يخرج . حكاية تكررت مرات ومرات وأتنا عيل صغير ، ولما أنظر فى الحكاية دلوقت بتنهىألى أنها كانت تمثيلية مضحكه . وجه يوم نفسى ثارت على التمثيلية دى . فلما جه عمى . وحط فى أيدي العشرة صاغ ، انتهزت الفرصة بعد ما خرج . ونزلت على السالم ورحت علشان أشبرق بيهان لأن فى الحقيقة طول عمرى ما أكلتش البسبوسة ولا البقلة ، وكان جنبنا محل حلوانى ذى محل أسدية فى ميدان الأوبرا ، فدخلته وطلبت واحد بسبوسة ، وبعددين طلبت واحد بقلوة ، الرجال الجرسون بس على ، وفهمت من نظراته انه خايف ليكون مامعيش فلوس ، فرحت حاطط العشرة صاغ على الترابيزه علشان أطمئن ، وطلبت بسبوسة وبقلوة تانى . لغاية لما حسيست أنى شبعت . وسألت الجرسون :

أنتوا عندكم بستليا؟

قال: طبعاً يا سعادة الببيه ! (قالها لى بشكل استهزائي). فوashi أحمر من الخجل . لكن اشتريت البستليا وخرجت، لأن بطنى كانت اتلت من الحاجات اللي كنت محروم منها . وفي الحقيقة فى الأيام دى كان من الصعب على اللي زبى أنه يصرف عشرة صاغ كلها . وبعد ما خرجت ، قعدت أفكر فى العلقة اللي راح تديها لى أمى وقلت فى نفسي: علقة تفوت ماحد يوم !

ولماوصلت البيت كان بقى معايا خمسة تعريفه، فلقتهم كويس فى ورقة كانت فى جيب جاكتنى، وبصيت هنا وهناك علشان أتأكد أن ماقيش حد شايقنى ، وبعدين خطيت خطوتين جنب الباب وحفرت ببورز جزمنى حفرة ، رميت فيها الخمسة تعريفة . ودخلت حوش بيتنا ، وقبل ما أطلع السلام لغافت البستليا فى ورقة تانى وحطيتها تحت بير السلم، وأخذت بعضى وطلعت على شققنا واللى حسبته لقيته، أمى فتحت لى الباب وملخصت ودانى، وقالتلى: يا حرامي، أنا حاخدك بكرة الكتاب معايا ، أقول لسيدنا أنه يربط رجليك فى فلكه ، والعريف يضربك على رجليك بالخزانة .

وقفت وأنا بفك فى أبي اللي حايحصل بكرة .. وتنانى يوم أخذتني وياها على الكتاب، وقالت لسيدنا : أنى حرامي ، والعريف ربط رجليه فى الفلك، ونزل ضرب على كفوف رجليه ، لغاية لما قلت : أنا تبـت! فـسابـونـتـ أـروحـ الـبيـتـ ، وكانت رجليه وارمه، مش عارف أمشى عليها ازاى ، وقبل ما أدخل البيت فـتشـتـ على الخمسة تعريف اللي كنت لفـتهمـ فى ورقة تحتـ . ما وجـدتـ هـمـشـ وـبـعـدـين دخلـتـ الحـوشـ وـبـصـيـتـ لـفـتـ تحتـ بـيرـ السـلـمـ عـلـىـ الـبـسـتـلـيـاـ عـلـشـانـ أـجيـبـهاـ ، لـقـيـتـهاـ مـفـتوـحةـ وـمـلـيـانـهـ نـفـلـ ، وـالـنـمـلـ قـرـصـ إـبـدىـ ، فـرمـيـتـ الـبـسـتـلـيـاـ وـطـلـعـتـ عـلـىـ شـقـقـناـ ، وـنـمـتـ عـلـىـ الـفـرـشـ ، وـقـلـتـ فـيـ نـفـسـيـ :

\*أنا أستأهل ربنا بيعاقبني .\*

## حكاية من فلسطين

واحد ضابط فى فلسطين انجرح وقت الحرب وقال لى الحكاية الغربية دى .. بعد ما رجع:

لما انجرحت نقلوني على مستشفى الميدان علشان يعملواى عملية جراحية وماكنش فيه بنج فى المكان ده فالجراح عملها لى من غير بنج .. وبصيت للجراح وهو يعمل العملية وافتكرت أنا

شفت الوش ده فين ، واتجرأت وقلت له:

أنا شفت وشك ده فين ؟

الجراح قال لي: بلاش هزار سخيف... أنا ماشافتكم قبل كده.  
وبعدين كان فيه دكتور جراح ثانى كلمته وقلت له : أنت تعرف  
الجراح ده اللي بيعمل لى العمليه ؟

الجراح الثانى قال: يا نهارك أسود... ده راجل لسه خارج من  
مستشفى المجازيب.

فقلت للجراح اللي بي العمل لى العمليه: أنت صمبح خارج من  
مستشفى المجازيب ؟

وبصيت في عينه فوجدت فيها فعلا بريق الجنون !!  
الجراح رد على وقال: أيوه ، في الحقيقة أنا مش جراح ، لكن  
عندى رغبة في القتل، فسلم أمرك لله .  
فعضت عندي وسكت وكان بيدور في دماغي عباره:  
”أينما تكونوا يدرككم الموت ”

## هموم

ساد جود الدار صمت وحزن ، وقالت الأم لصغارها أن أحاهم  
”جميلاً متعب ، وأنه يحتاج إلى النوم ، ثم قادتهم في لطف إلى  
غرفتهم وأغلقت الباب عليهم .

ولم يفهم الصغار شيئاً مما تقول الأم ، ولم يدرروا كيف يحتاج  
الناس إلى النوم في الصباح ، ولم يعودوا من قبل أن ينام آخرهم  
حيث استيقظهم ، إذ كان أسبابهم إلى ترك الفراش ، وشعروا في  
نفوسهم بانقباض ، وتبينوا في وجه أمهم صورة غريبة لم يالوها  
من قبل ، غير صورة الغضب ، وغير صورة نفاذ الصبر عند تكرار  
الأمر ، ولا شك أنها غير صورة التدليل أو السرور .

وكانت الأم قد سهرت ليلتها الماضية بجانب فراش أم صفر  
أطفالها البالغ من العمر عامين وبضعة أشهر ، وكان الطفل مصاباً  
بخناق قاس حرمه النوم طول ليته ، وكان الطبيب قد اذن لها بأنه  
سوف يقضي تحبه هذه الليلة .

وإيمان الأم أقوى من كل الأمراض والعلل ، وحنانها أفعل من دوام  
الطبيب؛ وطلع الفجر . ثم أسرف من بعده الصبي وصغيرها بين  
أحضانها لم يمت . وقبلته ثم رفعت قامتها عنه ، وتأملت وجهه  
الذايل الأصفر... أيام ؟ .. أنه ابني .. أنه فلذة كبدى ... والله عادل  
رحيم ..

وانحدرت دموع الأم كالجمر المتقد من فوق ماقيها ، ثم أغمسست  
عينيها: منذ يومين فقط كان يطلب إلى أن أحمله لأنه متعب ،

وكان يتلعلم ملحاً في منطق لطيف، وكان متعلقاً بي فضيرت،  
يأريت ايديه انشلت قبل ما أضربك يا يبني! وضعته إلى صدرها  
برفق وحرارة! ولثمت جبينه الناصع، وعيتيه وفمه، ولثمت يديه  
الصغيرتين في كل موضع، ثم ضمتها إلى خديه...!  
وفتح جميل عينيه المتبعتين في دعوه ، ثم أقفلهما، وانتظم بعد  
قليل تنفسه فحملته في رفق إلى فراشه الصغير، وباراحت الغرفة  
على أطراف أصابعها.  
ولما خرجت إلى بقية صغارها، شعرت بوخزة شديدة في قلبها،  
وأدركت لأول وهلة أنهم نقصوا واحداً ، كان يكمل جماعتهم  
المحبوبة.

وقالت لنفسها : إن أولادي أربعة، وهواء ثلاثة! وخيلاً إليها أنها  
عاشت بصفارها كل حياتها... ولهم ... وأنهم لم يكونوا ثلاثة قط!  
وكان زوجها قبل ذلك غنياً فاجراً، فلما ذهب الفسق بهما له وفضح  
الفقر فجوره، تمت مصيبةها فيه بضيق الحال وزوال المال. وكان  
ثمة أهل وأصدقاء يزورونها في أيام يسره، فصرفهم عنها العنوان.  
وما يراه الناس من عار الفقر. فكانت تتعمد أطفالها بالتربيبة  
والنظافة، وتتعهد شتون الدار بالترتيب والتدبیر. وكانت تطبّن  
طعام الأسرة إذا وجد ما يحتاج إلى الطهي. وكانت فوق ذلك تتعمد  
فتح الباب لزوجها عند رجوعه قرب الفجر . فتخلع عنه ملابسه  
القذرة من قيئه وخمره .. فإذا ما أمضها كل هذا البؤس. اثننت إلى  
غرفة أطفالها تراقبهم في ذومهم الهادئ، برهة تخرج فيها عن  
ضيقها وضعفها ويلائها ، بعزم وقوة وأمل!

ظل المسفار في غرفتهم برهة ، لا يعلمون لم أدخلتهم أحدهم هذا  
المكان الضيق، وهم حديثو عهد بتراكه ، وكان الواجب والمالوف في  
هذا الوقت أن يلعبوا ، وأن يجرروا في غرف البيت كلها ، وأن  
يتمتعوا بقلب الكراسي وجدرها، أملا في إعادة ترتيبها بعد قليل!

وبعد الفتور واضحًا على وجوههم رداءً من الزمن غير قصير،  
ثم دار بينهم هذا الحوار:

مدحت (و عمره خمسة أعوام) - يالله نلعب يا سوسوا  
سنية (و عمرها ثلاثة أعوام ونصف) - اسكت يا معدوح !! ماما  
زعانة ولا غسلتش وشى النهاردة !  
سعيد (ويقارب السبعة أعوام) - لا . لا يا سوسو. ده "لولي"  
عيان قوى . ماما مش زعلانه هنا .  
مدحت - أيوه صحيح .. لولي عيان .  
سعيد - (بصوت خافت) - تعرفوا ساعة ماجه الدكتور أنا دخلت  
معاهم في الأوده وماما ماختدىش بالها... الدكتور بيقول لولي عيان

أرى. وانه حيموت ليلة امبارح!!  
مدحت - لا. لا يا سعيد. ماتقولش حيموت.. عيب أخاصلك ..  
الدكتور ما بيقلش كده... وبالamarه هو بدقن كبيرة .. مش كده يا  
سوسو؟ مش انتى شوفتني ما بيقلش كده؟  
سننية - يعني إيه حيموت يا مددوح؟ يعني إيه حيموت؟ أول  
أول يعني إيه؟

مدحت - ماتعرفيش يعني إيه حيموت يا عبيطه؟ (ملفتنا إلى  
أخيه) أحسن مش عارفه إيه حيموت؟ شوفى بس؟  
سعيد أقول لك؟ يعني بنام أوى أوى.  
مدحت - لا، لا. أقول لك أنا؟ تعرفي بوبى؟ تعرفي لما مات  
ورمهوه فى الغرابة اللي جنبنا؟ أهوده يعني حيموت.  
سعيد - لا . لا يا مددوح .. الناس ما بيترموش فى الخرابه ..  
الناس يطلعوهم فوق السطوح .. مش فاكرین دادا زينب زمان لما  
كنا فى البيت الكبير؟ مش ماما قالت إنها ماتت ورومواها فوق  
السطح؟  
ودخل أبوهم البيت عنده يصخب بأغان رشه ، وسمعه الأطفال  
يردد لحن المعهود يا دين النبي دنك سايح ، فأنصتوا برهة ، ثم  
نظر بعضهم إلى بعض ، وضحكوا!  
قال سعيد - بابا جه.

وقالت سننية بصوت خافت - بابا سكران!  
وهمس مدحت - تعرفوا امبارة لما جه الصبح ، وأخذنى على  
حجرة جوه فى الأرده بتاعتته .. أف.. كانت ريحه بقه وحشه ..  
وكان واكل كتير أوى. أوى . ولما جه ببسوستي وقع الأكل من بقه  
على .. بعدين وشه أحمر وكان عيان خالمن .. والنبي وكمان عيطة.  
وماما قالت لي أوعى تقول يا مدحت.. وانا قلت: لا يا ماما  
مش حاقول لحد!

ولم يك ينتهى من قصته ، حتى قالت الماكيرة الصغيرة "اخن"  
.. مش عيب؟ .. ثم صرخت "أقول؟ أقول يا مددوح؟".  
فأجاب المسكين فى ارتباك - إيه .. والنبي يا أختى .. طيب  
موش أنا أديتك الكورة امبارة؟ وكمان الملبس اللي أذاھللى بابا ...  
خلاص .. مخاصلك .. وموش حالعبد ويماكي أبداً.  
وتأثرت سننية من هذا التهديد الشديد.

وقال سعيد - يالله نخرج ياولاد، نشوف بابا جاب إيه ويه.  
وقالت سننية عندها - أيوه يالله ... بابا بيكون معاه فلوس  
كتير وهو سكران .. ياللا يا مددوح ناخدهم منه!  
فأجابها مدحت - انتى نسيتى؟ مش أنا مخاصلك؟  
ولكنها لم تجب ، ولم تعره أى اهتمام حيث خرجوا جميعا

لتنفيذ مواتاتهم!

وكان أبوهم قد جلب معه الكثير من الفطائر والحلوى ، من دكان الحاج سيد أسيده الحلواني المشهور . وكانت جيوبه محشوة باللعبة التي اشتراها من الباعة المتجولين عادة على الخماسين في أول السهرة ، وكان الأب يعني غالبا بحفظ هذه الأشياء لأولاده قبل أن تلعب الخمر برأسه .

فلما توسط ساحة المنزل ، طفق يخرج من جيوبه محتوياتها وهو يتربّح ويقول لزوجته - عزيزة .. طلعي ده من جيبي .. الزفت الفطير بقع البدل .

سوسو .. مدحت .. سعيد .. لولى .. ياولاد الكلب تعالوا الحقونى .. ثم ضحك مفهها !

وأحاط الصفار بالأب يتلقفون منه اللعب والحلوى ، وجلست الأم التي ألفت هذا المنظر ، وصارت تنظر إليه من ناحيتها الجميلة ترافق أطفالها في ارتياح . يشوبه القلق لتغيب ابنتها جميل !

وتساءل الأب - فين لولى ؟

- نايم .

- ليه ؟ ماله ؟

- عيان من أول أمبارح . وسخن زى النار !

- بلاش كلام فارغ .. قومي يا سوسو صحبه .

- والحكيم جه أمبارح ، وقال إنه فى خطير وطول الليل ما نمش

- قلت لك ستين مره ، الحكم حمير ، مايفهموش حاجة ، قوم يا سعيد هات أخوك .

- لا . لا ده عيان متتصجهش .

- بس انتي أديله فطيره بحالها . مالكيش دعوه .

- الدكتور قال ادوله لبن وميده فيشي بس .

- على أنا .

وحمل سعيد أخيه المريض إلى أبيه ، ولم تجد معارضة الأم شيئاً .

فقد قال الأب بعد أن قبل ابنه .

سخن شويه ... ده برد بسيط ، خد ياخنizer كل دي وأنت صحتك

تبقى زى اليمب !

وضحك وهو يعطيه قطعة من البسبوسة ، وهرعت الأم تحاول انتشال صغيرها من أحضان الموت ، وخطفت قطعة الحلوى من يده فبكى وردها إليه أبوه ثانية . ومنها العنان أن تستردها من جديد ، وكان حنانها في هذه المرة قاتلاً !

وانقضى أسبوع بعد هذه الأحداث ، واجتمع الصفار في غرفتهم ، فدار بينهم هذا الحوار :

- يا لله نلعب يا سوسو .. اسمعى .. انتي تيزه فاطمه.. وسعيد  
ماما .. وأنا محمد السفرجى اللي كان عندها فى البيت الكبير...  
وإلا بلاش ... أنا عبده سواق تيزه فاطمه.

سنبه - لا يا خوياء .. أنا ماما .. ولا بلاش ملعيش.

مدحت - لا أنتي تيزه فاطمة عشان تلبسى الملابس أحسن.

سعيد - آل أنا محمد ، عشان أدخل لك القهوة .. ايه؟ أنا محمد.

مدحت - أقول لك؟ أنا المسوق بتاع تيزه فاطمة عشان تضرب  
الكلاكسون وتقول أووه.. أووه.. خلى الست بتاعتتنا تنزل عشان  
بيقيناً المغرب والعربية مافيهاش نور.

سعيد - ومن يعلم محمد؟

سنبه - لولى!

مدحت - انتي بتقولى لولى؟ انتي نسيتى؟ مش لولى راح  
خلامن؟

وسكت الصفار بعد ذلك فلم يلعبوا، وتسللوا الواحد بعد الآخر  
إلى خارج الغرفة، والأسى يعلو جيابهم البريئة.. وبعد.

فقد جلست الأم تخيط بعض ثياب الحداد ، فدلفت إليها  
صغيرتها، وجلست على ركبتيها ثم قالت:

- فين لولى يا ماما؟

فظهرت على وجه الأم مشاعر الحزن الدفين في قلبها، فحاربت  
سنبه في أمرها وأطربت.

قالت الأم - أنا مش قلت لك لولى فوق السطوح يا سوسو؟  
- لكن مش لولى دح يا ماما؟ ايه؟ ليه رمتيه؟ أنا عازفه يلعب  
معايا.

فتساقطت قطرات الدموع على رأس الصغيرة، وتناثرت فوق  
شعرها الذهبي حتى شعرت بحرارتها، فرفعت عينيها إلى أمها  
مستطلعة، ثم حنت رأسها ومسحتها في الصدر الرحيب الحزين ..

وقالت الصغيرة في لهجة خافتة يملؤها العطف والهم:

- ماما .. ماتزعليش أحسن بعدين أعيط.. معلش حرمت اسأل  
عن "لولى" .. خلامن .. أنا عازفه .. لولى مات! ماما.. ماما.. لولى  
مات!!

## جمال البناء: القتل بالتجاهل

هذا الاعتراف يأتي متأخراً - نسبياً - على لسان شاهد على نشأة حركة الإخوان وارتقاءها، وإن كان عزوفه عن الانضمام إليهم، قد سمع له برسم صورة موضوعية عن التنظيم، واختلافه عنهم نابع من إيمانه النسبي، بادئاً به ومنتهاً إلى، في حين يبدأون بالطلاق ويحتكمون - وينتهون - إليه، ولأنه يحاول أن ينكر، ويضع تصوراً مستقلاً عن الجماعة، وعن نفسه، وعن الإسلام وغایياته - (أعملاها الإنسان - فهم - الإخوان - يرفضونه، ويقتلونه بالصمت، ولم ينطع أحدهم بالإشارة إلى أحد كتبه، لأن هذه الإشارة سوف تفضح الرغبة الكامنة في إصدار أحكامهم النهائية المطلقة عليه، كما تكشف ضيق صدورهم بالعواو، ورفضهم أن يكون للعقل دور في معركة المستقبل..).

هذا عن ذكر الرجال، فمن يكون؟ إنه جمال البناء، الشقيق الأصغر للشيخ حسن البناء، والشاهد الأقرب على التنظيم، لكنه رفض الانضمام إليه، حتى لا يكون قرداً في الطابور، أو رقمًا في مسلسل، وقد قال عنه خال محمد خالد ولم يكن أكثر ما يبهروني فيه من بوياكير شبابه ذكاؤه المتقد، وثقافتة الواسعة وعشقه القراءة وإدمانه الاطلاع، وأسلوبه المشرق المتمكن.. بل مع ذلك - وربما قبل ذلك - استقلاله الفريد، واعتزاذه العجيب، بنفسه (قصتي مع الحياة). ولجمال البناء أكثر من مائة كتاب يدأها بـ «ثلاث عقبات الطريق إلى المجد» ١٩٤٥ ونديمocraticية

## سعد القرش

فرض الإخوان المسلمين على الأعضاء نظاماً للرقابة، يستبعد كل ذكر يمثل إضافة جديدة ... وبهذا أنقذوا الجمهور الإخواني الإفادة منها وتنسجموا حول أنفسهم شرقة اختنقوا داخلها، وكان هذا المسلك يخالف جادة الإسلام الذي يطلب الحكمة أنسى وجدها ولا يسمع لحساسية ما أن تتف بيت وبينها..

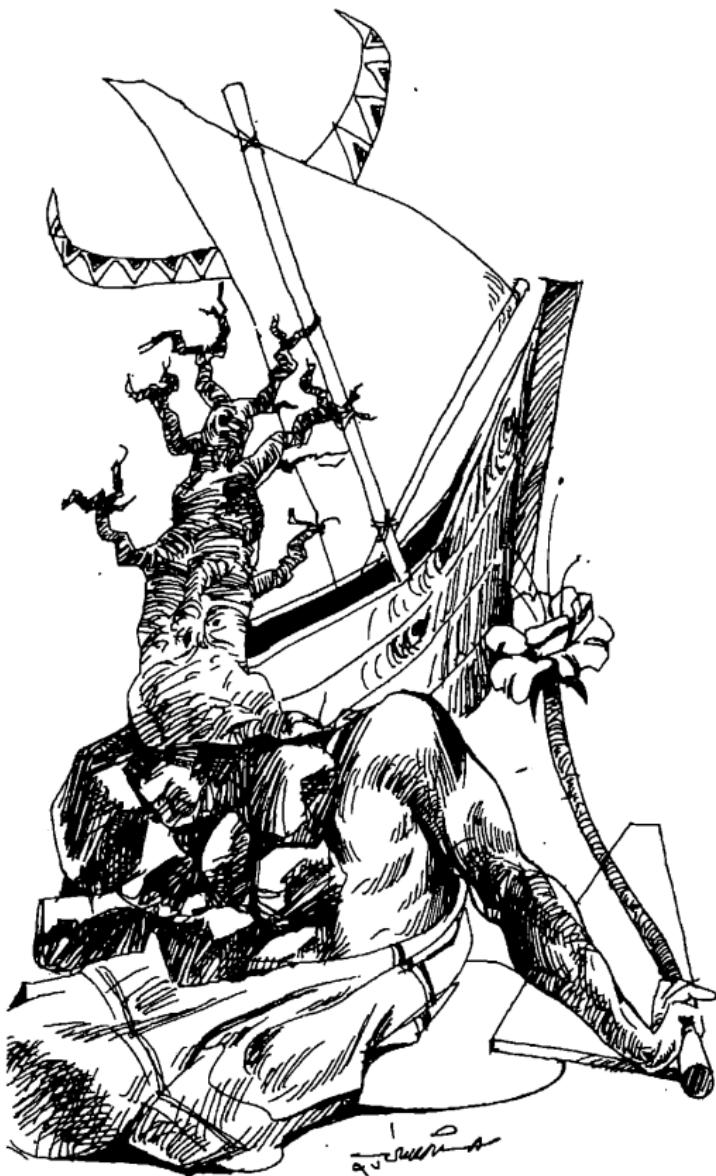
جديدة، وإن كان معظم هذه الكتب عن الحركات النقابية والعمالية وقد ترجم أكثر من عشرة كتب عن النقابات في الدول الرأسمالية والاشتراكية... إلخ. وقد أتاحت له هذه الرؤية زيادة الإيمان بالاختلاف، وأعتبره ضرورة إنسانية، ولكنه يواجه تلاؤً من الموروثات منها الحديث المنسب إلى النبي صلى الله عليه وسلم "لا تقترب الجدل ولو كنت محقاً" ويصعب أن نتصور أن يكون قد قاله، ولكنه يجد في نفوس الإخوان هوئي حتى لا تفتح عليهم أبواب الجحيم إذا ناقشوا جمال البناء في كتابه "ما بعد الإخوان المسلمين" أو سلسلة الرسائل التي يدعو فيها إلى الحرية: فكيف يذكر الرجل؟

لا ينطلق الرجل من فكرة "تكفير الإخوان"، وهم المعبد على مدعى العبادة، وإنما من الحاجة إلى دعوة إسلامية جديدة، على هوى معطيات القرآن الكريم، والتطورات الدولية المذهلة، على اعتبار أن القرآن أكثر مرونة بكثير مما يريد المفسرون أن يقدموه لنا، فبعض المفسرين أضافوا من عند أنفسهم إضافات متعرجة متاثرين باتجاهاتهم، مثل الاتجاه اللغوي عند د. شحرور في كتابه "القرآن والكتاب" ومثل فكرة المحاكمة عند الشهيد سيد قطب في الفلال ومثل التقدم العلمي واتفاقه مع القرآن عند د. مصطفى محمود. بل يدعوهم إلى أنه ليس هناك داع أصلاً لتفسير القرآن.. فلا حاجة إلى التعلل عليه بتفسير خارجي من ١٢٧ - ١٢٨.

ولكن هذه الجرأة التي نرحب بها، ويرفضها الفقهاء لأسباب شخصية نفسية، أو لأسباب أخرى تدعونا للتساؤل: وكيف نفهم القرآن الكريم الذي يفترض أنه نزل إلى الأرض ليفهمه البشر، لا يليظل من الطلاسم التي يحرم علينا الاقتراب منها.

ميزة هذه الدعوة أنها تعيد الصلة المباشرة بين القرآن والبشر، ليجدوا فيها ما ينشدونه حرية غير عادية، لا يفكرون في منحها لهم المفسرون، مثل حرية الفكر، وحرية الكفر والارتداد عن الإسلام مثلاً، تلك الحريات التي أقرها القرآن، ودافع عنها، دون أن يشير إلى أي عقوبة دنيوية على من يمارسها، وذلك لعدة أسباب، منها أن الإسلام دين معجزة العقل، وأن الدين الذي يهدمه كتاب ما، أو يهتز مجرد أن يرتد بعض المؤمنين به عنه لا يستحق أن يؤمن به عاقل، فليقل من يشاء ما يشاء، دون أن يعطي نفسه حق الادعاء بأن ما يقوله هو القرآن أو الإسلام، وإنما مجرد اجتهاد على هامش الآيات، ويخضع هذا الاجتهاد - بالطبع - للسياسي السياسي الاجتماعي والثقافي الذي أنتجه (يراجع مفهوم النهي للدكتور أبو زيد) وإن كان جمال البناء يطرح جملة خطيرة لا يستطيع الحوار معها أو عنها هنا والآن، ولعل الباحثين يناقشونها باستفاضة وهي "أن أسلوب القرآن القائم على المجاز الفنى والنظم واللوسيقى السينكولوجية أفسح المجال للتداوبل والتفسير ودخول إسراويليات عديدة في كتب التفسير المعتمدة" (الإسلام والحرية والعلمانية ص ١٤).

دعوة الرجل للعودة إلى القرآن تصطدم بتراث "الجماعات" التي تجاوزت القرآن إلى الأحاديث - يغض النظر عن صحتها - ثم إلى الأوهام، ومنها إلى الإيمان المطلق بالفرد، القائد، القادر وحده على التفكير نيابة عن الجماعة، وبعد



هذا التراكم اللامعقلاني تم تغبييب القرآن - بفعل فاعل وعن قصد ومع سبق الإصرار - لأن آياته سوف تنفس أوهام المُكفرِين، فمن حق أي مسلم - بنص القرآن - أن يرتد، دون أن يعطي تبريراً أو يقدم تفسيراً يعفيه من حد الردة الذي لم يرد في القرآن، ولم يعرفه الصحابة إن الذين آمنوا ثم كفروا ثم آمنوا ثُم كفروا ثُم ازدادوا كفراً لم يكن ليُففر لهم ولا ليهدِّيهم سبِيلًا (النساء ١٣٧) ولا يحزنك الذين يسارعون في الكفر، دون أن ينصل على عقوبة دنيوية، ويتساءل جمال البنا:

هل ترك القرآن شيئاً - بعد الآيات الداعية للصرارة الفكرية - لدعاة حرية الفكر والاعتقاد؟ اللهم لا، وقد وصل إلىغاية عندما حدد سلطة الرسول - وهو أعلى الأقراء مسؤولية في مجال العقيدة - هذا التحديد الدقيق "ليس عليك هداهم"؛ فأفانت تكره الناس حتى يكونوا مؤمنين. وتعلم أن الفقهاء والمفسرين قالوا إن هذه الآيات نسخت بأية السيف وهذا سخيف وقول يرفضه من لديه ذرة من عقل فإذا كانت قد نسخت فما فائدة الإبقاء عليها في المصحف، وكيف يتلوها الناس وهي منسوبة؟ إن قضية النسخ كلها ضالة مضلة" (حرية الفكر والاعتقاد في الإسلام ١٨).

وفي هذا الكتيب أيضاً يؤكد أن قضية الردة صناعة فقهية، حيث ابتدع الفقهاء قاعدة "من جحد معلوماً من الدين بالضرورة بحيث تتسع للجميع واقتربوا فكرة الاستئتابة" وقد اعتبرت المحكمة السودانية التي حكمت على محمود محمد طه بالردة، والموت، أن من أسباب ردة أنه "جحد الحجاب" وهو معلوم من الدين بالضرورة، "قد أعطى للفقهاء سلطة كبيرة، سلطة يصرف أمامتها تحذير القرآن، ولا تقولوا لما تصف إستنتم الكذب هذا حلال وهذا حرام" والاستئتابة - التي لم ينص عليها القرآن أو سنة - بالطريقة التي فصلها الفقهاء تتفق جوهرها، فيما دام هناك إرهاب وسيف وراءها فيغلب أن لا تكون نابعة عن رضا واقتناع وإيمان، ولكن تعوداً من القتل وتخلصاً من العقوبة، فهي في الحقيقة إرهاب فكري وإذلال نفسي (حرية الفكر ٥٤٥).

في استعراضي لكتاب "ما بعد الإخوان المسلمين" سوف أتجاوز عن رأي جمال البنا في الثورة، وعبد الناصر، والصراع مع الإخوان، وصولاً إلى الآراء المشرقة للرجل، تلك التي دفعت الإخوان - بمحفهم ومتابرهم المختلفة - للإصرار على حرمانه من جنتهم التي رفعها قبل أكثر من ستين عاماً...

ولأن ليس عضواً في الجماعة، فهو لا يخشى أن يفقد شيئاً - لا يملكه بالطبع - ويقول بصراحة إن "الإخوان لم يتلعلموا دروس فنية العمل النقابي، عندما عرّهت عليهم". وإنهم في بعض النقابات كالحامين سمحوا للمنازعات بين الشخصيات الإخوانية بان تستشرى.

افتقاده للإسلام مقدمة لانتقاده لأنظمة وحكومات تدعى أنها إسلامية، ومن وراء هذا القناع تمارس أبشع صور القهر الإنساني. ولم يسبق أن دعا أحد مرشدى الإخوان - أو من يلونهم في الدرجة - أو أولئك الذين ينتمون روحياً إليهم إلى ضرورة إخراج زكاة الركاز مثلاً، لأن هذه الدعوة

تنصب دول فقط، تغص بهم من القرآن ، وعلى الفقهاء، وظل هذا الجانب مسكوناً عنه في الفقه المعاصر، لم يشره د. القرضاوي المقيم بقطر، أو الشیخ محمد قطب المقيم بالسعودية، أو الشیخ الشعراوی، أو الغزالی، أو د. عبد الله شحاته الذى يطعننا الان على شاشة التلفزيون متحدثاً بلاهجة خليجية كأنها جزء من إبداء حسن السير والسلوك! ولم يثر جمال البناء هذه القضية، لكنه تحدث عما هو أخطر، عن الشروءة الهائلة التي هبطة على السعودية بعد العبور حيث تفزع سعر البرميل من أربعة دولارات قبل الحرب إلى أربعين بعد الحرب وتتفيد الخطر، فما الذى عاد على الدعوة الإسلامية من كل ذلك؟.. لقد أنشأت السعودية هيئات مثل الجامعات الإسلامية ورابطة العالم الإسلامي "جوهر ما تدعو إليه هذه الهيئات هو الفكر الإرهابي الذى يدور حول طقوسيات قيمة لها أو شنشنات حول ايات الصفات أو السفاعة!! (علامات التعجب السابقة التالية للبناء)، وقد جاءت السعودية "لتضيق من آفاق الفكر الإسلامي، ولتبنيه على النقل دون أعمال عقلى، وحصر المرجعية الإسلامية فى ثلاثة فقهاء هم "ابن تيمية" و"ابن القيم" و"محمد بن عبد الوهاب، وغنى عن القول إن هذا يمثل "نكسة": في فكر الدعوة الإسلامية؟" وهذا بما لا قيمة له في حاضر أو مستقبل الإسلام، ولا يقدم - بل يؤخر - ويمثل تخديراً للجماهير وشفل النفس عن مواجهة الواقع والعيش في الماضي البعيد!!". (ص. ٩٧، ٩٦)

جئى علينا النفط جنابة أكبر، حين تجاوز الدعوة الإسلامية إلى الذوق العام، والوجودان الشعبي، وأصبح مالوفاً أن نسمع أصوات محمد عبد وعتاب والحنيفي وغيره من المقربين الذين "يمثّلون": ويختلّ قراءاتهم تشبيح مفبرك ومصطنع لمستمعين يبكون ، وحلّ هذا الآباء محلّ أصوات السماء: الشیخ مصطفى إسماعيل ومحمد رفت وعبد الباسط وغيرهم، والغريب أن هناك جهات سرية تدفع بهذه التسجيّلات السعودية للقرآن إلى نقابات ومؤسسات صحافية وعمالية وتبيعها بأسعار زهيدة فتنتشر لتدمير الذوق المصري، فضلاً عن الزى الذي غزانا!!

الملاحظ أن الإسلام لم يشر إلى زى للرجل أو المرأة، واعتبر ذلك مسألة اقليمية، وكل صور سيد قطب حتى يوم إعدامه تؤكد أنه كان حليق الذقن مرتدياً البدلة "الأفرنجية"، ولا ندرى ماذا كان يكتب لو تخيل أتباعه يدخلون الجامعة والمصالح العامة بالزى السعودي والباكستاني الذى لا هو جلباب ولا بدلة ولكن شىء قبيح تحمله من الباكستان وترفضه من غيرهم، فما علاقة السعودية بذلك.

يقول البناء "كان مدلول الحشمة عند المرأة أن يكون اللستان بعد الركبة بشير، أما الحجاب فلم يكن منتشرأً أو ذاتياً وإن كان موجوداً، وانعكس الحال، بعد دخول السعودية مجال الدعوة الإسلامية واستغلال أعداد كبيرة من الموظفين والعمال في السعودية، إذ تاقلّموا مع الجو المفقن هناك ، وهن عليهم أن ياخذوا بالنظم الجديدة التي اقتربت بدعاؤى إسلامية.. . وعندما عادوا إلى مصر وأصلوا هذا الأسلوب، وسايرتهم نساؤهم لأن ليلي على دين قيس"!!

ويبدو أن المصائب لا تأتي فرادى، فقد تولى العيائين الحكم في إيران "ومع أن الفكر الشيعي هو نقىض الفكر الوهابي، فإن أثاره لا تقل سوءاً عن أثار الفكر الوهابي ، فكل منها يفرق قضايا اليوم والمعصر والمستقبل في إرث فقهى قد يقدّم بل يؤخر .. وإعمال العقل مستبعد في الحالتين، وقد يمثل موقف الفكر

الإيراني الفتوى التى أصدرها الإمام الخومىنى باهداه دم سلمان رشدى لتألیفه "آيات شيطانية" (ص ٩٩)، والغرب ليس بريئاً، فواشطن وأوتاوا تستقبلان تسليمة نسرين كما استقبلت رشدى ، واستقبلت أيضاً من أنساءه إلى حقيقة وسماحة الإسلام أمثال الشيخ عمر عبد الرحمن وأعوانه من المجرمين .. ولقد لحق بهؤلاء الدكتور نصر أبو زيد الذى هرب بزوجته من مصر إلى هولندا حتى لا ينطبق عليه حكم التفرق بينه وبين زوجته، فإلى أى حد يصل الفضول والملاحة، وهتك الأسر، وإدعاء الفاحشة مثل هذه الدعوى !! وقد قال رسول من شهد على آخر بالزنا "لو سترته مثوبك كان خيراً لك" (ص ١١٨-١١٩).

إن كل فكر قابل للحوار، لأنه نسبي ، بشري ، وفي حالة ما يسمى بالفكر الإسلامي - الذى هو بشرى بالضرورة - فإن البعض يسمونه إلى المطلق، ويمكن أن يتحول إلى رصاص وبارود يتفجر حتى فى وجه من أطلقه، علينا أن نناقش الرأس، ثم تعالج الأطراف، مناقشة الرؤوس تتخل نزع السم، ومعالجة الأطراف لمنع الآثار الجانبية التى تترجم الفكر إلى دم، لأن كليهما يؤدي إلى الآخر فالفهم السلفي يؤدى إلى استخدام العقلية النقلية التى تدعم الفهم السلفي" (١٠٧) بينما العقل هو الخليقة الوحيدة المؤمن عند غيبة الرسول (ص ١١٠) وقد كان العامل الرئيسى فى ضعف الدعوة الإسلامية فى العصر الحديث أنها كانت "سلفية" والإطار السلفي لا بد وأن يعجز عن استيعاب تطورات العصر.. من أجل هذا فإن جهود كل المجددين من الأزهرىين تعجز عن القيام بالنقلة العصرية المطلوبة لأن ثقافاتهم كلها سلفية" (ص ١٢٢)، وإذا كان الإسلام يهدف إلى الارتقاء بالإنسان فإننا لا نرى فى برامج وكتابات الدعوة الإسلامية إشارة إلى الإنسان، وما يكتنفه من مشكلات وما يثيره من قضايا وإنما نرى الكلام كله عن أوامر الدين ونواهيه، مجردة منعزلة تماماً عن الإنسان والحياة، وقد استلهمت الدعوات الإسلامية الفقهاء التقليدين دون أن تستلهم القرآن" (ص ١٤٧) لأن (الإسلام هو الوسيلة والإنسان هو الغاية - ولكن الفقهاء قلبوا الآية" (ص ١٤٨) و"فى صحيح مسلم: كتاب الإيمان: حديث من حق الإنسان في الانتحار، يخالف الماثور عن خلود المنتحر في النار، وهناك تعميم فقهي عليه" ص ١٥٥)، وـ"نحن نؤمن إيماناً تاماً بأن نظاماً يفصل ما بين الجنسين هو نظام يخالف الفطرة والطبيعة" وـ"رب فتاة أقرب إلى الله من واعظ.. إذا كانت لابسة المينى جيب، لأن إصلاح ذات البين مقدم على الصلاة والزكاة" (ص ١١)، وـ"الفتون تتلاقى مع الآيان وأن كلام منها يتبثق عن الوجدان" (١٦٤).

هذه بعض أفكار الرجل ، يؤمن بها ، ويدافع عنها، ولن نندهش بعد ذلك حينما يصر الإخوان على خنقه بالصمت والتتجاهل، وربما كان مهماً أن يستفييد بارائه المدافعون عن الحرية والفكر، لأنه ينطلق كمحض من الداخل، من داخل "الإخوان" الذين بلغوا هذه الدرجة مع أنهم "إخوان" .. فـ"آلية دعونة بلغها المنتدون إلى الجماعات الأخرى؟"

## نزيف...!

**إبراهيم فرغلي**

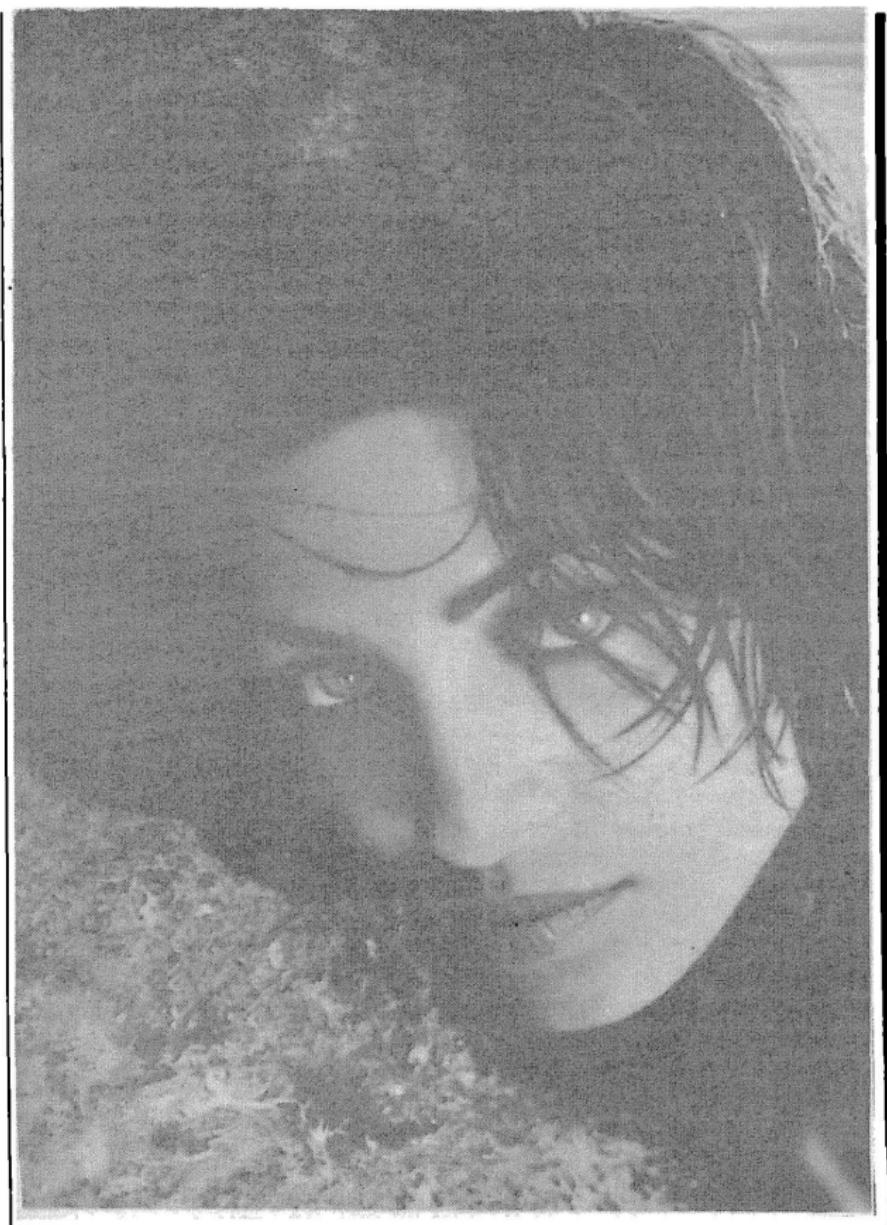
سمع صوت تقيوها .. ثم الكحات  
العنيفة التي أطلقتها بعدها . عندما  
خرجت بدت عينانا شديدة  
الأحمرار .. سألهما إن كان النزيف قد  
أصابها فهزت رأسها نافية.

مدت يديها تتناول كوب التعناع  
الأصفر المختلط بخضرة باهنة - كان  
قد أعده لها - وعلى وجهها ارتسم ظل  
ابتسامة شاحبة . وقد بجوارها .  
تناثي إلى سمعها صوت خفيف  
خففت يائيا من جهة الحمام . نظرت  
إليه متساءلة فهزكت فيه دلالة على  
عدم اكتراثه .

عاودتها رائحة الجراح المتخترة  
للرجل المحترق بالمستشفى والذى  
يرقد منذ شهر دون علاج إلا بعض  
المراهم التى يتناولها مرة واحدة  
بالاسبوع . تلح الرائحة كما وسوس  
قهري لا تستطيع الإفلات من الحاجة .

تذكرت مراخه طوال الليلة الماضية  
من شدة الألم وهى تقف بجواره  
ماجزة لا تستطيع أن تفعل شيئاً وقد  
تجر الخوف بأعماتها بفعل مراخه  
المريع الذى كان يزيد من إحساسها  
بتشوئ وجهه الذى اخافت معاناته  
بفعل التقرحات والجرح الملتئبة /

- تخيل أن مراخه وهى قاعدة  
جنبه طول النهار قالت لى وهى



مروحة إنها مرتاحه لأنها كان بينما معها كل يوم لما زهقت.

وأخلج صوتها قليلاً وقد بدت منفعلاً وأن خفت نبرات صوتها قليلاً:  
- بس النهارده كانت يتغيب يرجع بينما معها زي ما هو عاوز . قالت الفلوس  
خلصت والعيال هيموتوا من الجوع ..

غابا عن اللحظة في حوار طويل صامت كانا قد كرراه كثيراً من قبل حول  
جدوى العمل بمستشفيات التأمين الصحي ومراقبة عجز المرضى . انتهت  
بالتعبير الصامت الذي التمع في عينيها مكتسباً بالعجز..

عندما انتهت من ارتشاف آخر رشفة من كوب النعناع ناوته إيه فوضعه على  
الأرض بجوار الفراش متقارياً أعقاب السجائر المتراكمة.

اقترب منها فاحتضنت بقوة . أجملت عندما داهم أننيها صوت الآذان . الصالخ  
الآتي من المسجد القريب . فتحت عينيها لتلتقي نظرة خاطفة صوب الشافية  
التي كانت تتلقى من خصامها ضوء آخر النهار الشاحب .

ضمها إليه في قوة فاستكانت وارتسمت على وجهها ابتسامة واهنة سرعان ما  
تحولت إلى ضحكة مشتركة اهتز لها جسادهما المتضامن عندما تذكرت حواراً  
سابقاً بينهما وكانت كلماته تسرى في وعيها:  
... عارفة .. كل ما اسمع الآذان وانتي جنبي عريانه ومسئوله كده باحس أن  
ربنا قريب مني .. وجميل .. ثم تذكرت ما قاله ضاحكاً بعدها:  
”تعرفى إن الآذان ده بقى مرتبط عندي بذكريات جميلة..”

ابتسم وهو يحدق بعينها وكأنه يقرأ فيهما ما يدور بوعيها وقال:  
- وباش أجمل ريبة في العالم  
ثم إنه وضع رأسه بين نهديها وراح يستنشق بعمق .. استسلمت لمداعباته  
الحقيقة التي راحت تغرغ بالتدريج جسدها كله ...

\*\*\*

عندما تناهى إلى سمعهما صوت الآذان مرة أخرى كان الظلام يطبق حولهما  
فيما ارتفع صوت أنفاسها اللاهثة . كانت أصابعها تتحسس سائلاً لزجاً . سالها إن  
كانت تشعر بألم ففهمست إليه بشفتين مرتعشتين: أحضنى ...

ضمها إليه في حنو فدست رأسها بين عنقه وكتفه . وعندما راحت أصابعه  
تتخلل شعرها القصير الناعم .. كانت قد بدأت في النشيج .

كتب

ك

## الأجندة

### مصطفى عبادة

### الحركات السرية

يذكر التراث العربي الإسلامي، سواء على مستوى الفكر، أو النقد، أو الأدب، بالكتنز الكثيرة التي لم يتم اكتشافها بعد، وإذا تم اكتشافها، لا يتم عمل دراسات عليها، تبين مدى أهميتها ودورها الفكري أو الأدبي أو الاجتماعي، في زمانها. ولا يتم التعريف بها وعدي أهميتها بالنسبة للفكر العربي في ظرفه الراهن، هذا فضلاً عن أن المئات من المخطوطات العربية النادرة ما زالت منتشرة في أغلب مكتبات العالم ولم يتم الاقتراب منها إلى الآن.

«الحركات السرية في الإسلام» كتاب للدكتور محمد إسماعيل، صدرت طبعته الخامسة عن دار سينا، ويدعو المؤلف من خلال هذه الطبعة التي أضاف إليها، ونقح فيها الكثير منذ أن صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٧٣، يدعو إلى تقديم التراث الإسلامي في صورة عقلانية وعلمية والخلخل عن الرؤية السلفية التي تعول على الأسلحة الذرائية والمحذرات والإكراهات لتحمل الرؤية الشمولية التي تنظر إلى التراث: تراث السلطة والمعارضة باعتباره لا يتجزأ، وأنه آن الأوان لإحياء ثوربة الخارج وعدالة الشيعة وعقلانية العزلة، باعتبارها تعبر عن الجانب الشرقي للمثقفين في مقابل الجانب السلي النصي السكوني السلطوي، كما آن الأوان لرضع ابن رشد وأبن خلدون مكان الفرزالي وأبن

تümie.

والكتاب . بعد . رصد لمنهاج من قوى المعارضة في الإسلام بتبنيه الظروف الصعبية التي عاركها على الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية وحتى الفكرية، وكيف أمكن تجاوزها بعد الاختيار الموفق لأسلوب العمل السري المنظم توطنه للثورة الاجتماعية. يستهدف الكتاب من خلال منهجه ورؤيته للتاريخ الإسلامي (هدم ركام الهدى) بتعبير المؤلف . الكامن في المناهج والرؤى التقليدية التي حركت هذا التاريخ إلى أساطير وغيبيات، وكرامات ومعجزات ومأثر ومناقب .

يقول المؤلف، بعد توضيحه للدافع وراء تأليف هذا الكتاب: إن ما حققه لإعادة هو العمل الفدائي البطولي الذي قامت به نخبة من رجال منظمة «أيلول الأسود» إبان دورة «ميونيخ» الأولمبية عام ١٩٧٢، ذلك أن الإمبريالية العالمية والصهيونية تضافرتا على إبراز هذا الحادث على أنه عمل إرهابي فوضوي .

على أن هذا النهج في التأليف، يواجه مأزقا خطيرا: إذ كلما حدث شيء على مستوى الواقع أو الفكر في الظرف الراهن، تحاول أن تجد له جذورا في التراث الإسلامي، دون النظر إلى أن الطبيعة الاجتماعية بالأساس والسياسية والفكريّة، من بعد، لكل عصر تفضّل تعاملها معها في ضوء ظروفها هي، دون سحب تلك الطبيعة أو الدوافع على أحداث لاحقة أو مشابهة، لأنّه يعني أن يكون لكل عصر تشرعه وطراطئه في حل قضيّاته، فالبحث عن هدم التراث من داخل التراث نفسه، أو العكس، منهج عقيم، لأنّه تراث مزدوج، وبدل أن تنهيه أو حتى تغضبه من داخله، يعني أن تكون لنا حركتنا الفكرية التي تناسب، وتعتمل مع ظروفنا . فأنّت واجد في التراث الإسلامي الأفكار شديدة ضيق الأفق، شديدة التغصّب، كما أنك واجد أيضاً الأفكار التحريرية (حسب سياق عصرها بالطبع) والأفكار التي تنادي بالتقدم من حيث انتها الأولون، لا من حيث انتها .

وهو منهج لا يقف على قرابة النصوص في سياقها، بل يقرأ حاضرها المشغل بالهموم في ضوء نصوص التراث، وتوزع الأدوار في الفكر الإسلامي بين تقدّميين ورجعيين، عقلائيين وغيببيين، وهو منهج يعيد تشكيل مضامين هذه النصوص بما يخدم أهدافه . هو - الأيديولوجية . ونعم هنا بهذا - النهج نعطي الحق نفسه والمشروعية ذاتها لم يلتجأ إلى الطرف الآخر التقييض في ذلك التراث .

## تزييف الاشتراكية

نعود لكتاب د. محمود إسماعيل: فهو في محاولة لتأصيل شرعية ما قامت به جماعة مناضلة فلسطينية، قام بالعودة إلى التراث الإسلامي ليدرس حركات الخارج والمرجنة والمعزلة والقراطمة. على ما في ذلك من فارق شاسع بينها وبين النضال السري الفلسطيني، ففضلاً عن أن هذه الحركات كانت معارضة لذات الدولة والسلطة التي تتّبع إليها من داخلها، وأن النضال الفلسطيني موجه لدولة مفترضة وكيان دخيل قائم على فكرة عنصرية خارجية، فإن هذا النهج . كما بياناً منذ قليل . يعتريه خطأ واضح في نقل الخطوط من أماكنها داخل أفكار معينة لتناسب أفكاراً أخرى، قد لا تتّبع إليها أو تمحسّب ضمن إطارها الفكري . وهذا ما يتضح لنا من تناول فصل «القراطمة» باعتبارهم أول حركة اشتراكية في التاريخ الإسلامي .

ظهرت حركة الفرامطة في العراق والبحرين في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، وهي حركة قوامها المستضعون من العمال والفلاحين وكان زعيمها «حمدان بن الأشعث».. جاء ظهور الحركة في مرحلة حاسمة من تطور الحياة الاقتصادية في العراق، وهي فترة اضطراب سياسي سيطر فيها الأزرار، وظهر الإقطاع لأول مرة متخدلاً صفة عسكرية، وتکاثرت المكرر والضرائب غير المشروعة، وظهرت طبقة رأسمالية مهمة.. إلخ. وأخذ المؤلف في سرد الظروف الموضوعية سياسية واقتصادية وثقافية واجتماعية التي هيأت لظهور الحركة.

وفي عام ٢٧٨هـ أعلن حمدان بن الأشعث الملقب بـ«قرمط» الشورة على بني العباس، ودحر جيوشهم الواحد تلو الآخر، واستطاع إرضاً.. قواعد دولة مستقلة في سواحل العراق تولي حكمها حتى عام ٢٩٦هـ. اعتمد دعاة الدولة القرمية على القطاعات الفقيرة والطبقات الكادحة. والجانب الاجتماعي الذي انظرت عليه الدعاية يتمثل في إقرار مبدأ «العدالة الاجتماعية»، وكان الدعاية يقتدون للناس الأموال التي تعينهم على مواجهة أعباء العيش وشفف الحياة، فضلاً عن وعدهم بأنهم سيثرون أملاك سادتهم وجلاديهم من أهل الظلم والجور. وبعد أن قاتلت الدولة وفي حمدان بن الأشعث ما وعد به أصحابه، فقد توخي تطبيق العدالة الاجتماعية في صورة مثل فيما عرف بنظام «الألفة» الذي يسميه المؤلف.. د. محمود إسماعيل - «تجربة اشتراكية فذة» تثير الإعجاب حيث ينزل الفرد عما يلكه للجماعة، ونظام هذا هو أن يجعلوا أموالهم في موضع واحد وأن يكونوا فيه أسرة واحدة.

هل يصح إذن أن نطلق على هذه التجربة وصف الاشتراكية؟

من خلال استعراض المؤلف لتاريخ الحركة وكيفية نشأتها من باطن الحركة الإنسانية، تكون الإجابة بـ«لا». ذلك أن الحركة الإنسانية حركة دينية بالأساس، والقرمية أيضاً حركة دينية تشبه كثيراً حركات الجماعات الإسلامية في العصر الحديث، الذين يختذلون موقفاً من الحكومات على أساس أنها انحرفت عن جادة الدين ويكررون بالتالي الحكومات والمجتمعات، ويعيرون فيما بينهم نظام التكافل أو الاكتفاء الذاتي، وليس أدلة على ذلك من إجابة أحد الفرامطة عندما قبض عليه «على بن عيسى» وزير المقدار العباسـ. وكان صاحب ضياع واسعةـ. وسألته عن سبب اعتناقه المذهب القرميـ أجابه قائلاً: «لما صع عندي أنه الحق وانت وصاحبـ. أى الخليفةـ. كفار تأخذون ما ليس لكمـ».

هذه الإجابة هي بعينها قوله الجماعات الإسلامية بـ«تكفير الحكام وادعاء امتلاك الحقيقة المطلقة (صحيح عندي أنه الحق)ـ. هذا أولاًـ. وثانياًـ هل يجوز تطبيق الاشتراكية بأثر رجعي؟

\*\*\*

ما سبق لا يعني أننا ضد فكرة الثورة على الظلم والاستبداد والإقطاع والرأسمالية، ولا أننا ضد فكرة العدالة الاجتماعية إطلاقاً.. اعتراضنا فقط على تسمية الأشياء، بغير مسمياتها ومحاولة تطبيق مناهج علمية حديثة على وقائع تاريخية قديمة، واستبعاطـ. من ثمـ. تنازع تحالف الواقع التاريخي الشفافيـ. السياسيـ لتلك الواقعـ. كما أننا لا نغضـ من الكتابـ، فهوـ في محلـهـ فكرة رائعةـ لوـ أحسنـ استخدامـ المنهجـ المناسبـ لهاـ،ـ فيـ محاولةـ لرصدـ الحركاتـ التذريةـ فيـ التاريخـ الإسلاميـ علىـ أنهاـ حركاتـ منـ رحمـ نفسـ الأيديولوجيةـ السياسيةـ السائدةـ وليستـ مفارقةـ لهاـ،ـ فكلـهاـ كانتـ

تستخدمان الدين لمصالح شخصية وحسب قول المؤلف ص ١٤٥ من أن «الدعاة كانوا يعولون في دعمتهم على الربط بين القيم الدينية والعدالة الاجتماعية، ومن هنا خجعوا في كسب الأنصار، ولر كانت الدعوة مذهبية فقط لما قدر لها النجاح والانتشار»، ويصبح لنا أن نقول ولو أنها نادت بالعدالة الاجتماعية فقط لما كسبت أيضاً أى أنصار، وهو ما يفسر حسب قوله أيضاً - لماذا لم ينفع المعتزلة في استقطاب الجماهير الساخطة رغم رغم ما ينظرى عليه مذهبهم من جمع بين الاتجاه، المعتلاني والعدل الاجتماعي.

والكتاب - أخيراً - مليء بالمعلومات التاريخية والأحداث الاجتماعية التي تدل قرايتها في سياقات أخرى على فكررة استمرار الاضطراب السياسي ودور الجماعات الوافدة في زعزعة الحكومات الإسلامية، كما تدل من ناحية أخرى على صحة القول بـ«ازمة الاستبداد للحكومات الدينية».

الكتاب : الحركات السرية في الإسلام

المؤلف: د. محمود إسماعيل

الطبعة: الخامسة

الناشر: دار سينا

## الفلسفة السياسية عند الفزالي

ما الذي يمكن أن يقال جديداً، عن أبي حامد الفزالي؟ وهل لنا أن نتوقع جديداً في حقل الدراسات الفرزالية، والثقافة العربية الإسلامية لم تترقب منذ القرن السادس الهجري، عن استعادة مؤلفات الفزالي واستحضار أفكاره، أجيال عديدة تربت على فكر الفزالي ونظرت إليه بوصفه الحجة في الكلام والرجوع في الأصول والإمام في التصوف، لكن ما من أحد أقدم على تفكيك التسقّي التفكري الفرزالي، أو المفتر عميقاً يبحثا عن جذور هذا التسقّي ومكوناته أو الكشف عن المكبوت السياسي في الفكر الكلامي أو الصوفي لدى الفزالي.

وكتاب «الفلسفة السياسية عند أبي حامد الفزالي» من تأليف: «محمد آيت وعلى» الصادر حديثاً عن «دار التنوير» يحرر «حجية الإسلام» من الصورة التاريخية التقليدية التي رسمتها له أجيال مستعاقبة، ويكشف عن صورة أو بالأخر صور معايرة لما عهدناه، وأفتئنا عن منكر كان له دور محوري في موروثنا الفكري، وفي حياتنا السياسية، بل إنه مازال حاضراً بنسقه الشمولي في جامعاتنا ومعاهدنا ومنتدياتنا. المؤلف وهو يحرر عميقاً في البنية الفكرية للفزالي وبنوكها، يمض ليكشف ليس فقط الغلاف الديني الذي يستر عورة السياسة، وإنما كيف أن السياسة في المجتمع الإسلامي تحكم كل مستويات الوجود بدءاً من تحديد الفقهاء والعلماء في خدمة السلطان إلى تسخير الأيديولوجية الدينية في الحفاظ على المصالح الدينية.

وهذا الكتاب أيضاً يستحضر العلاقة التي كانت تربط الفزالي بالسلطة السياسية، ومدى تأثيرها على إنتاجه الفكري، إذ السلطة دائماً تطوع الكتاب الذين يتمنون إليها حسب ما يخدم مصالحها

رؤواها الأيديولوجية. وهذا يفسر لنا من ناحية أخرى. كما يقول محمد أركون . «تناقضات الغزالى الذى كان يقبل الفلسفة ويهاجمها فى الوقت ذاته، يارس الكلام ويثيرأ منه، يشغل منصبا رسميا ويدين الفقها». يدافع عن نظام سياسى وبكشف بكيفية ضمنية عن فشله الأخلاقي والسياسى، ويرفض التاريخية ويشعر بنوع من الحياة الاجتماعية المثلى، ويستعمل نوعا من الثقافة ذات القيم المتعددة ويرفضها باسم الدين الحالى .»

يتكون الكتاب من بابين رئيسين تحت كل منها مجموعة من الفصول:  
الباب الأول: يدرس المحتوى المعرفى والتوظيف الأيديولوجي من خلال قراءة لحياة الغزالى ونشأته الفقيرة، حيث تربى مع أخيه في منطقة «طوس» في رعاية أحد أصدقائه والده، الذي سعى لهما الصديق. عن مورد لضمان لقمة العيش، هذه النشأة التي تفسر لنا أيضاً أن منابع التشدد الفكري دائماً واحدة في كل العصور.  
ويتتبع المؤلف بعد ذلك حركة تدوين العلم الديني، والغزالى الأيديولوجي في خدمة الخلافة السياسية.

أما الباب الثاني فيتناول الفلسفة السياسية عند الغزالى من خلال ربط السياسة بالأخلاق والعقيدة، ومفهوم العدل عند الغزالى، وكيف أن السلطة السياسية حكمت مواقف الغزالى المعرفية. هذه دراسة تكشف لنا عن جانب مهم من حياة ومسيرة الغزالى المعرفية وتهتم بالتالي الأساس الفكري الذى يعد أحد الرابع الرئيسية في فكر المجتمعات الإسلامية المعاصرة، وهذا ما يجب أن يتتبّع له المفكرون المستشرقون، وهو أن يهدموا أولاً الأسس التي يبني عليها ذلك الفكر، ثم ثانياً يواجهونها ببرنامج فكري وعملى نقىض يتوجه نحو المستقبل معتبراً التراث موضوعاً من موضوعات الوعي التاريخي.

الكتاب: الفلسفة السياسية عند الغزالى.

المؤلف: محمد آيت وعلى.

الناشر: دار التئير - بيروت.

## الغزاله والسلهم

«الغزاله والسلهم.. قراءة براكيز الرواية السعودية».. هذا هو عنوان الكتاب الجديد للدالل غازى الذى صدر أخيراً عن وكالة الصحافة العربية ضمن سلسلة «نواذن» التى تصدرها الوكالة. والكتاب «الغزاله والسلهم.. إضافة على براكيز الرواية السعودية» يسمى بالقاء الضوء على براكيز نشأة الرواية فى الأدب السعودى الحديث.. متحجاًوا مسألة المصطلحات الأدبية وأوجه التشابه بين الرواية السعودية وبين الأجناس الأدبية الأخرى. مثل القصة القصيرة والقصيدة والمقامة والقصص الشعبى.. وذلك لعدة أسباب منها: أن نشأة الفن الروائى فى المملكة قد تأخر عن نشأته فى مصر وبلاد الشام.. فأول رواية عربية مصرية كانت «زيب»، وقد ظهرت فى عام ١٩١٢، وأول رواية

سعودية كانت «التوأمان» لمؤلفها عبدالقدوس الأنصاري وظهرت عام ١٩٣٠.

لقد احتاجت الرواية لوقت طويل لاستعراض الفروق الدقيقة بين الأنواع القصصية، فقد انغلق كتاب القصة أو الرواية تجاهزاً في هذه المرحلة على أنفسهم داخل معطيات مجتمعهم وقضايا.. وكان هذا المجتمع في بداية تخلقه فأثرت حاجات هذا المجتمع وأسكتاته الثقافية الضعيفة في مضمون وأشكال قصصهم.. من هنا فإن المطلق الذي قدم منه هؤلاء الكتاب - الروايون - قصصهم دروايا لهم ليس منطلقاً فنياً.. بل كان بالدرجة الأولى اصطلاحاً وعقيماً واقعياً بالدرجة الأولى، ولذلك فإن بقية عناصر القصة كانت تطوع لإبراز فكرة التوجيه والتهديف، فجاءت أغلب الشخصيات غير متسمة باللامع من حيث الشكل الذي أثقله المضمون التعليمي والأغراض الروعوية والتهذيبية، وكانت هذه الصفة الغالبة على الأدب العربي في مطلع العصر الحديث، حيث كان الفرض الإرشادي هو الحجة الطبيعية لوجوده في معظم الأحيان لكتاب القصة القصيرة أيضاً اتّخذه مفهوم الواقعية لدى الكتاب السعورديين بإصلاح الأوضاع الاجتماعية في المجتمع وتثيره أفراداً.. كذلك من أساليب تداخل المصطلحات.. في الفن القصصي.. تختلف النقد الموضعى عن مواكبة حركة الإبداع القصصى الأولي، فيفي المفهوم غير محدد ومحاطاً بفاهيم أخرى في تلك المرحلة.

أيضاً افتقاد الأدباء السعورديين في بواكيير نتاجهم للشخصين الإبداعي، فهذا قاص وذاك روائي.. وأخر شاعر، فغالباً ما كانوا مجيد.. خاصة جيل الرواد.. كاتباً يكتب المقالة والقصة القصيرة والرواية والقصيدة، فلو كان انتصر إلى مجال واحد من مجالات الكتابة لترك أمراً آخر مما تركه في كل هذه الكتابات التي هي أشتات من فنون متعددة، فليس من الصادفة أن تأتى مجربة الحديث عن الرواية بعد سلسلة من التجارب مع الأشكال القصصية الأقل حجماً، وعلى رأسها القصة القصيرة.

فالرواية نشاط أو نوع فنى يستلزم من الخبرة بالحياة والفن أكثر مما يستلزمه أي شكل قصصي آخر، ولهذا السبب تظهر الكتابة في إنتاج الكتاب القصصي في فترة متقدمة من حياته عادة، أي بعد أن يكون قد استكمل كثيراً من أدوات الفن وهضم كثيراً من خبرات الحياة.

إن الروايات التي قدم لها خالد غازى قراءة في كتابه هي خمس روايات رائدة: «التوأمان» لعبدالقدوس الأنصاري، و«فكرة» لأحمد السباعي، و«البيعث» لمحمد على مغربى، و«ثمن النضجية» لخالد دمنهوري، و«فتاة من حائل» لمحمد عبدة يانى.. وتتناول كل رواية بالعرض والتحليل وعلى حد تعبيّره حرست أن ألح كل رواية من باب قراءتها مع القارئ.. معتمداً على العرض والتحليل.. واحتياجى لهذه الروايات جاءه من واقع رغبتي في أن أُنشئ عن بواكيير الرواية في أرض سعودية والوقوف أمامها والتبصر بالكيفية التي عوّلت بها.. والنظر في موضوعاتها، لاستطاع قسمات الديانات.. برؤادتها وعفويتها وأخطائها وحسناتها.

- كذلك لا أعتقد أن هذه الروايات تتوافق للقارئ العادى للاطلاع عليها بسهولة، لمضى فترة كبيرة على طبعها وصعوبة الحصول على نسخة منها.

الكتاب: الفزالة والسمّ.

المؤلف: خالد غازى.

الناشر: وكالة الصحافة العربية.

حوار

ح

الكاتبة المصرية "أهداف سويف":

## أشعر بثقة في كتابتي بالإنجليزية

حوار: مجدى حسنين

منذ صدور روايتها الأولى "في عين الشمس" باللغة الإنجليزية عام ١٩٩٢، وتحقق الكاتبة "أهداف سويف" خطوات ناجحة في الإبداع الروائي العربي، بما أثارته هذه الرواية من ردود أفعال ملائكة، وما امتلكت "أهداف سويف" من حضور، أكسبها تقدماً وتطوراً، لاحظه الجميع من خلال مناقشاتها وأراءها التي طرحتها في مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي العربي، وخاصة أثناء إلقائها لشهادتها الإبداعية، وسط عمالق الرواية العربية، عبد الرحمن منيف وبهاء طاهر، وليانة بدر وغيرهم، هذه الجلسة أدارتها الناقدة والترجمة د. فاطمة موسى - والدة أهداف سويف - فضورة بايיתה وترتيبتها جعلت البيت جعلت الآية تفرح بأنها وهي تقدمها إلى المشاركين والتابعين لأعمال المؤتمر، ببسق اسمها لفظ "الكاتبة": أهداف سويف.

"أهداف" هي الابنة الكبرى للعالم الكبير د. مصطفى سويف، ولدت عام ١٩٥٠، ودرست بكلية آداب القاهرة، وتخرجت لتعمل معيida ببنفس الكلية بعض سنوات، قبل أن تسافر إلى لندن لإعداد رسالتها الدكتوراه وهي تعيش هناك، بعد ما تزوجت من الشاعر والناقد الانجليزى إيان هاملتون ولديها ولدان هما "عمر" و"إسماعيل"، كما لديها قبل "في عين الشمس" مجموعة قصصية بعنوان "عائشة" - ١٩٨٢ وبعد الرواية صدرت لها مجموعة قصصية أخرى بعنوان "زينه"

الدنيا". لكن تظل "عين الشمس" هي العلامة التي تتميز بها "أهداف سويف" وتميزها كرواية احتلت مكانة مهمة ومرموقة في أدب الاعتراف، الذي حكت عبره الحكاية كلها في ٨٠٠ صفحة، وصدرت الرواية عن دار "بلومز بيرس" بلندن، وتعكف "أهداف" بنفسها على ترجمتها، نظراً للدقة المطلوبة عند ترجمة بعض الألفاظ والعبارات التي قد تثير الزووجة من جديد على هذه الرواية.

وتتميز هذه الرواية إلى جانب طول النفس بأنها من الأعمال القليلة النادرة التي كتبها كتاب مصريون بالإنجليزية، ولعلها اللغة التي أعطت الكاتبة كل هذه الحرية على الاسترسال، والتعامل بشجاعة مريحة مع مشاعر بطلتها وأحتياجاتهما الطبيعية، وعندما سألتها هل كنت تفكرين في اللغة العربية وأنت تكتبين باللغة الإنجليزية، قالت إنه في الأجزاء السردية الوصفية كنت أكتب بالإنجليزية وكانت أذكر بالإنجليزية، أكتب بسلسة وانطلاق كانني أكتب ما تعودت على كتابته بالإنجليزية هنا أو هناك، لكن في الحوار تحديداً كنت أشعر إني عربية أذكر بطريقية عربية، وكان الحوار يأتي في إيقاعه وفي مفرداته بالعربية، لكي يخرج على الورق بمفردات لاتينية إنجليزية، لكنها في كل الحالات صيغة غريبة بعض الشيء".

يبداً زمن الرواية في نيسان ١٩٧٩، وتحكي قصة حياة بطلتها، وهي فتاة تدعى "أسيما العلما" وتکاد تتشابه حياة البطلة وحياة الكاتبة في كثير من الواقع والتواهي، وهو ما دفع البعض إلى يقولوا إن رواية في عين الشمس هي في الواقع سيرة ذاتية، سجلت عبرها "أهداف سويف" حياتها، خاصة أنها تتفق عند تفاصيل ويدرك من يعرف حياة آل سويف، إنها تفاصيل هذه الحياة في هذا البيت، وتبدأ هذه التفاصيل "بالجزء الت Gus" من حياتها، لأن يبدأ بسلسلة طويلة من الرغبات الجنسية المكبولة، مع وصف تفصيلي للمهانة والمعاناة، مستخدمة في الخلفية الأحداث السياسية والاجتماعية التي صاحبت صدمة يونيو - حزيران ١٩٦٧، وحرب الاستنزاف، وموت عبد الناصر، وعبور ١٩٧٣، ومتاهرات يناير - كانون ثان ١٩٧٧ ، والحركة الطلابية في السبعينيات، ومعاهدة كامب ديفيد وعلاقة مصر بالآخر من خلال عبد الناصر والسداد، وردود الأفعال الشعبية للقمع الساداتي، كما تغير الرواية عن روایة قطاع مهم من المثقفين لحركة الاشتراكيين المصريين، الذين يربزوا في تلك الفترة كمعارضين للسداد، وتصفيتهم الرواية بأنهم طيبون لكنهم لم يحققوا شيئاً. ونجحت "أهداف سويف" في استخدام تدخل الأزمنة في هذه الرواية، فتعددت مستويات: الأول وهو زمن الرواية من إبريل - نيسان ١٩٧٩ إلى ١٩٨٠، والثاني هو زمن استرجاع ١٩٦٧، إلى نهاية الرواية ، والثالث هو الزمن الذي حمل إلى النص الكثير من تفاصيل الثلاثينيات والأربعينيات عن طريق استعادةذاكرة وتفاصيل الأحداث في هذه الفترة، ولم تتردد "أهداف" في الترجمة الحرافية للأمثال الشعبية، وثقافة العوام من المصريين ، مما دفع ناشر الرواية إلى القول "إنها رواية مهمة وشبه معجزة، إنها الرواية الانجليزية العظى من مصر، وفي الوقت نفسه الرواية المصرية العظمى عن إنجلترا ، فهي تجمع بين عالمين متناقضين!"

## سيرة الرواية

ولعل القول بأن "في عين الشمس" هي مجرد سيرة ذاتية، قد يقلل درجة الاهتمام بها كرواية تحمل من ذات المبدع ومن روئيته لواقع الأحداث في مجتمعه الكبير، ولذلك تقرر الكاتبة د. رضوى عاشور، بأن الروائية قد تستفيد من عناصر في سيرتها الذاتية في إنشاء هذا العمل الروائي، لكن نحن في "عين الشمس" أمام نص روائي، وليس سيرة ذاتية، وقد تم توظيف عناصر كثيرة من العناصر التي لا تخصها هي شخصياً، ولا يمكن مطابقتها مع حياتها الشخصية وسيرتها الذاتية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يضيف الكاتب محمد سلماوي، بأن الرواية تقدم عملاً يتبعى كونه مجرد سيرة ذاتية لكاتبيتها، فالرواية في الواقع الأمر تدور حول قضية الهر، على مختلف مستوياته، من الهر الشخصي الذي تتعرض له البطلة - الفتاة في مجتمع الرجال، إلى الهر السياسي الذي هو سمة دول العالم الثالث، فقد تعرضت "آسيا العلما" لضغوط اجتماعية مختلفة ، لكنها فتاة في وقت الذي تتعرض فيه البلاد لضغوط خارجية وداخلية رهيبة، تنتهي بازمه ١٩٦٧.

لكنني سألت أهداف سويف: لماذا اختارت اسم "آسيا العلما" لبطلة رواية "في عين الشمس" ، فقالت:

أنا أحب هذا الاسم جداً، فهو يحمل أكثر من معنى، القدم والعرقة لحضارة قارة آسيا، وفيه أيضاً معانٍ الآسى والحزن والقسوة، إلى جانب موسيقى الاسم، الذي يجعله اسم سهلاً للمتلقي الغربي، حيث لا يحتوى على الحروف الصعبة في العربية.

حصلت "أهداف سويف" على شهادة الثانوية العامة، في نفس العام الذي حصلت فيه "آسيا العلما" على هذه الشهادة، عام ١٩٦٧ ، لكن هذا التشابه في نهاية المطاف - حسب وصف د. رضوى عاشور - يرجع إلى الخصوصية التي يميز بها الكاتب شخوص روايته الأصلية، إذ توجب عليه هذه الأصلة أن يأتي بشخصيات متميزة ، تكون دالة على نموذج إنساني، أو على جيل من الأجيال ، وتحكى عن واقع اجتماعي وثقافي، بينما القدر الذي تتعذر بخصوصيتها الفردية، وشخصية "آسيا العلما" هي ابنة جيل محدد، حصلت على أعلى الشهادات في مراحل تعليمها، وعاشت ما عاشه جيلها من أزمات ومن عناصر مكونة للشخصية، لكنها في نفس الوقت فتاة لها خصوصيتها، فهي شديدة الذكاء، وشديدة الحساسية، وهذه الشخصية الروائية، أو الروائية ذاتها في رسماها لشخصيتها، توثق كبيراً في تقديم هذه الشخصية، وفي خلق التوازن بين فردية الشخصية وخصوصيتها، والعناصر المميزة لها.

تستخدم "أهداف سويف" في روايتها مبدأ الاسترسال، باعتباره عنصراً سردياً، توظفه في نصها، فالرواية طويلة، وتકاد تصل صفحاتها إلى ٨٠٠ صفحة، ولكن عبر الاسترسال تتمكن الكاتبة من فتح عالمها أو عوالم شخصياتها المعينة على تقاطع مع السياق المصري المعاصر، وعبر هذا العنصر السردي تتمكن من التحرك، أو من التنقل بين الزمان والمكان ، بشكل ذوب، يمكنها من الحركة عبر الذاكرة والخيال، كى تقدم شخصيات عديدة وأماكن ووقائع عديدة، فهذا الاسترسال ليس عنصراً سلبياً في النص، وليس نقضاً للقصاص والتكييف ، لكنه هنا عنصر موظف يثرى عالم الرواية.

وهنا تقرر "أهداف سويف" أن الشكل الروائي يعطى الحرية والمساحة لتسجيل أشياء، وعلى استكشاف مناطق وخلق بناء كبير، هذا الكشف يمثل بالحاجة على الكاتب كى يسجله، وبالطبع ليس المسالة هنا وقفًا على البحور ، فالعمل الروائي أكبر من إعطاء مساحة البحور لكتابته .  
قلت لها و ما الفرق بين الشكلين: الرواية والقصة القصيرة لديك؟

قالت: أنا كتبت مجموعة قصص قصيرة بعنوان "حائشة" قبل رواية ذي فن الشمس . وبعدها كتبت مجموعة أخرى بعنوان "زينة الحياة" وأعتقد إنها شكلان مختلفان تماماً في العمل الإبداعي، وكل شكل منها يتبع فرضاً إبداعية لا تنتجهما الأخرى، فعلى القصة القصيرة تستوقف لحظة، أو يشغل مشهد بذاته، أما الرواية فهي تعطي الفرصة لكى تمسك جوابن مختلفة من الموضوع، وتسعى إلى التركيب والبناء والاسهام واكتشاف أشياء جديدة، وهو ما يجعل الرواية عملاً مختلفاً عن القصة القصيرة، وإن كنت أحب الشكلين في الحقيقة، وأجد نفسى فيهما.

ظهرت في هذه الرواية قدراتك من خلال السرد على تطوير اللغة الانجليزية - في الكشف عن ثراء الثقافة الشعبية والثقافة الدينية في مصر .. فهل هي إمكانيات الانجليزية ، أم إمكانيات استخدامك لها؟

- المسالة ببساطة إننىأشعر بثقة كبيرة في تعاملى مع اللغة الانجليزية، وإننى استطيع التعبير بها، عما أريد، كما هو الحال فى القدرة على العزف على آلة موسيقية، وخلق النغمات التي تريدها، وهذه الثقة لا استطيع أن أقوم بها إذا اتجهت إلى اللغة العربية.

كثيرون هم الكتاب الأفارقة والهنود الذين كتبوا بلغة أخرى غير لغتهم الأم، واتجهوا تحديداً إلى اللغة الانجليزية، كيف استفدت من هذا التيار في إبداعك بالإنجليزية؟  
- أنا لم استفد منهم بشكل مباشر، أعني التأثر ، لكن استفدت من وجودهم ومن كتاباتهم بالإنجليزية، إلا كان مجرد تذكرهم ووجودهم يعني إنى لست نشازاً، أو ما أفعله يمثل شيئاً غريباً، بل يوجد تيار حقيقي موجود من أنسان

وشعوب مثلكما، لهم نفس الماضي الاستعماري، الذى وقعوا فيه تحت نير الاستعمار البريطانى، وامتلكوا لغته ، لكنهم الآن يقومون بعملية اقتحام لهذه اللغة وهذه الحضارة من داخلها ، واعتقد أن هذا طريق مهم، لإيجاد صفات حقيقة على الأقل في جانبها الثقافى، وأن يتم التعامل مع أصحاب هذه الحضارة الانجليزية، من منطلق الندية، ولا تنفع فحسب فى موقع المتكلمين، بل نقول نحن أيضًا كلامنا، ونحكي حكايتنا بأنفسنا ، من خلالهم وعبر لغتهم ، وبطريقة تصل إليهم والمؤكد أن إحساسى بانتى ضمن تيار كبير يكتب بالإنجليزية، يعطينى الثقة والقوة، وهذا أفضل من الإحساس بانتى وحيدة فى هذا الطريق.

وحول موضوع اللغة، توقف د. رضوى عاشور "لتوكيد على أن "أهداف سويف" أنجزت انجازاً كبيراً على المستوى اللغوى، فهو تتقن اللغة الانجليزية، وليس كل من يتقن الانجليزية، قادرًا على أن ينجز نصاً روائياً بهذه اللغة، وهذا يمثل إضافة لفوية واتقان "أهداف" للإنجليزية، وصل إلى الحد الذى تستطيع معه أن تعيد صياغتها، وأن تشكل فيها، وأن توسع حدودها، وأن تضفي عليها مساحات غائبة في اللغة المتداولة أو المكتوب بها من قبل أهلها، وهو ما وضع فى قدرة الكاتبة على نقل ايقاعات العامية المصرية عبر اللغة الانجليزية، وبتوثيق يحسب لها، وكذلك قدرتها على توظيف عناصر من التراث العربى الإسلامى والشعبى المصرى، فى نص مكتوب بالإنجليزية، وهذه قدرة تحسب لها أيضًا.

### عصفوران من الشرق

ربط البعض بين إشكالية الآنا عند "محسن" فى "عصفور من الشرق" لتفريق الحكيم، وبين إشكالية الآنا عند "أسيا العلماء" فى "عين الشمس" ، هل تجدين جدوى من وراء هذا الارتباط رغم البعد ، الزملى بين العاملين واختلاف نظرية الأجيال بإشكالية الآنا والأخر؟ - أعتقد أن الرابط هنا ضروري عند دراسى الأدب، ومهمة الثقاد أن يلاحظوا هذا التواصل بين الأعمال المختلفة، ومن الواضح أن العاملين ينتميان إلى صنف أو شكل معين، وهو أدب الرحلة، وأنا قرأت "عصفور من الشرق" ، لكن قرأتها وأنا صغيرة، ولا أعرف إن كانت حاضرة فى ذهنى - لم تزل - أم لا، وخاصة لحظة الكتابة، لكن بالتأكيد هي جزء من تكويني، بعدما ترسبت الفاظها وأفكارها ومعانيها داخل ذهنى.

### الآنا والأخر

فى إطار هذه الخلقة التاريخية التى تستند إليها فى ملاقتنا بالأخر... هل ما زالت تتظرين إلى الآخر من زوايا العدو والغازى

والمستعمرون، والاحتلal، وكلها نتائج وصلت بنا إلى والمعلولة والقطب الواحد وأحتلال فلسطين؟

- بالتأكيد الموقف العام والرسمي للغرب منا، هو الان موقف عدائى واستعمارى، وهذا ما آراؤه أنا، وكل الأحاديث والكلام الذى يقال عن ضرب العراق، وحصار ليببيا واللغة التى تستعملها أمريكا فى وصف ما يجب أن يتم، هى فى الأساس لغة استعمارية لكن الدخول إلى ثقافة وحضارة هذا الآخر، سيجعلنا نكتشف خطأ تعميم هذه النظرية الاستعمارية، لتشمل كل الغرب، إذ سنجد من داخل الغرب من يرفض هذا الاستعمار، ومن يقر خطاً الغرب فى حق شعوب العالم الثالث، حتى فى الفترة الأخيرة، فهناك عدد كبير من الأفراد والجمعيات الأهلية فى إنجلترا والولايات المتحدة، التى تقف بقوة ضد ضرب العراق وتصف ما يحدث بأنه مشروع استعماري، وهنا أتذكر إنه فى ظل الهجمة الاستعمارية البريطانية على بلادنا عام ١٨٨٢، كانت توجد فى إنجلترا أصوات تقرر خطأ السياسة البريطانية، مؤكدين أن هذا الخطأ ليس فى حقنا فقط، ولكن فى حقهم هم أيضاً، مثل هذه الأصوات هي التى تهمنى لدى الغرب، فهذه الأصوات متقاربة مع أصواتنا، لكن هذه السياسات العامة، هل يحتل الفرد فيها مكانة مؤثرة، وما مكان الفرد منها، وما تأثيره عليها، وما تأثير هذه السياسات على حياتنا كأفراد، وهل توجد مساواة بيننا وبينهم، وما مدى جدوى صوت الفرد، هذه المنطقه هي التى تهمنى، وقد لا يظهر هذا الاهتمام فى أعمالى الأدبية حتى الآن، لكنها هي ما أركز عليه، وهو ما سيفتح فى الأعمال القادمة.

#### هل هي رواية جديدة؟

- نعم هي رواية اتضحت معالجتها، بعد ما كتبت ثلاثها، وأرجو أن تستكمل خلال الشهور القادمة، ويدور موضوعها حول مسيرة الفرد وسط هذه الأحداث ، ومن أين تتشكل السياسات الكبيرة، فهناك أصوات أفراد قوية فى دفاعها عن الحق، لكنها تضيع، فمتلاً عندما قرأت عن "بلانت" عام ١٨٨٢، وبسبب موقعه من استعمار بريطانيا لمصر، ووصل به الأمر إلى أن طرد من الخدمة الدبلوماسية الانجليزية، لأن أكد على خطأ سياسة بريطانيا تجاه الشرق وتجاه مصر، ولما تم القبض على عرابي، وأرادوا الخديوى والإنجليز أن يعدموه، وقف "بلانت" ضد هذا الإجراء، وسعى إلى عمل اكتتاب فى إنجلترا، ليجمع التبرعات للدفاع عن عرابى، واستطاع أن يوفر محامياً جيداً فى هذه القضية، وهذه مسألة مثيرة للرأى العام فى إنجلترا، ومن الخطأ طبعاً اعتبار هذا الرجل معاد لنا، لأنه دافع عن حق عرابى فى الثورة، مؤكداً أنه ليس خائناً، بل هو زعيم لحركة ديمقراطية، فكيف تناهى إنجلترا بالديمقراطية، وتحاكم وتقدم رجال نادره هو الديمقراطية.

هذه اللمحات الإنسانية لا يمكن إغفالها، لأنها تمثل الأمل فى مستقبل العلاقة مع الآخر.

لكن هذا النموذج الإنساني الذى تسعن إليه.. هل من الممكن أن

يدفعك إلى الصفع عن كل الأخطاء التي ارتكبها في حقنا هذا الآخر؟

- من الصعب جداً الصفع عن هذه الأخطاء، وخاصة الصفع عن إسرائيل، وفي نهاية الأمر أنا لا استطيع أن أصفع عن إسرائيل إلا حين يصفع كل فلسطيني عن إسرائيل أساساً، وفي هذا الإطار لا بد أن ننتبه إلى الأصوات التي بدأت تعلو داخل إسرائيل، والتي تعرف بخطيئة إسرائيل تجاهنا، وهذا لا يعني تبرير الأخطاء، لكنه مجرد تسجيل للأصوات التي تدافع عن حقوقنا، وهو ما يعني وجود أمل في الإنسانية، ولو على مستوى الأفراد، ويكفي أن نشير إلى أن حرم الجنرال آلوبي أكدت بعد وفاة ابنته في إحدى العمليات الانتحارية الفلسطينية بأنها لا تلوم الفلسطينيين، وإنما تلوم إسرائيل، لأن معاملتهم للفلسطينيين هي التي أدت إلى هذا التدهور، وبالطبع هذا موقف إنساني، من أم تفقد ابنته في عملية انتحارية، وتستطيع أن تعبر بقوّة ورهبة عن هذا الرأي المضاد تماماً للرأي العام وللسياسة المتبعه في بلادها، وهو رأي يساند رأي أعدائهم على كل حال، ولأهمية هذا الرأي لا بد من تسجيله، وهذا لا ينفي وجود إسرائيل كمحتل وغاصب لأرضنا، ولا أدرى إلى أين سيتنهى بنا الأمر معها.

في هذا الإطار هل ستتصدر روایتك الجديدة بالإنجليزية أيضاً؟

- نعم ستتصدر بالإنجليزية، لكن المشروع الذي أحمله لهذه الرواية لم يزل هسيابياً، وربما في الفترة التي أستعد فيها لنشر هذه الرواية، أن أسعى لترجمتها إلى العربية، حتى لا يحدث معها ما حدث مع "في عين الشمس" وتطول الفترة بين الإصدار بالإنجليزية، والإصدار بالعربية، وأن توجد الرواية بالخارج، ولا تتاح في الداخل، وعندئذ رغبة قوية في عدم تكرار هذا الموقف، وأن يتقارب الزمن بين الإصدارين.

### أنا والعاشرة

هذا التموج الإنساني السامي إلى الكمال.. ألم يشعرك بأدنى تفرقة بين الكتابة الأنثوية والكتابة الذكورية؟

- في الحقيقة أنا لا أفك أطلقاً في مسألة الكتابة الذكورية والكتابة الأنثوية، إلا حين طرح السؤال، لأنها فعلاً مسألة غير واردة في ذهني على الإطلاق، لأنني لا أرى تفرقة حقيقية بين الاتجاهين وربما المرة الوحيدة التي رأيت فيها فرقاً، يوضع الأساس لمقوله كتابة نسائية وأخرى رجولية، كانت من خلال التجربة الأنثوية، للأشياء التي ذكرتها في وصفي لتجربة العمل، لأنها تجربة خاصة جداً، وهذه مجرد عملية بيولوجية، وغير هذا لا أجد فرقاً، وهو ليس موجوداً، لأن كبار الكتاب الرجال كتبوا عن النساء من الداخل، وبشكل بالغ الأوهاف والحساسية، وكذلك الحال كتبت كبار الكاتبات من النساء عن الرجال من الداخل بشكل بالغ التعاطف والحساسية، ومثل هذه التقسيمة من الممكن أن تسهل دراسة الأدب، لكنها ليست تقسيمة حقيقة، وربما كان لها دور في وقت

سابق، عندما كانت الكاتبات تسعين لتحديد مكانة لهن، وأن تنشر أعمالهن وجاءت هذه التقسيمية لافساح المجال، لسماع أصواتهن، لكن في جوهر الأمر لا أرى فرقاً هناك بين كتابة الرجال وكتابة النساء.

أثارت 'في عين الشمس' العديد من ردود الأفعال، انطلاقاً من قدرتك على كشف التفاصيل الجنسية واحتياجات البطلة الطبيعية، وكيف كان استقبال العائلة لهذه التفاصيل، خاصةً أن الحديث بوضوح قد يثير ردود أفعال سلبية؟

-لى أن أعلن منذ البداية إننى لا أسلم من الرقيب الداخلى، والمؤكد أن هذا الرقيب يقع داخل كل كاتب ولا يدعه يمر بما يكتبه بسلام، وحين كتبت جزءاً من الرواية، وقرأت ما كتبت، توقفت وفكرت، وعمرضت الرواية، وهى لم تكتمل بعد، على أمري وعلى إخواتى وعلى والدى، وقلت لهم ماذَا فعل فى الذى كتبته، هذه رؤيتى، وهذا ما كتبت، فهل استمر وأواصل.. أم أكف وانتهى من هذا الأمر، وكان رد الفعل أكتبى ما تريدين، أكتبى بصدق وإجادة ولا تتذرى وراء ظهرك، أكتبى، وهذا أعطائنى قوة ضخمة، لشعورى إنهم وراثى يدفعوننى إلى الآمام، وهم فى الحقيقة داشاً كانوا يفعلون ذلك معى فى حياتى كلها، وبعد ما انتهيت من الرواية أعطيتها لأمى لأننى اعتبرها قارئى الأول، لكننى بعد ما أعطيتها لوالدى، وهو لا يقرأ الأدب الحديث كثيراً، ويحب العودة إلى القديم ويستمتع به، كما إنه شخص منظم جداً، وقال لي إنه كان يضع لنفسه كما محدد من الصفحات يقرأها كل ليلة، وإنه كان يصل إلى هذا الكم ويتجاوزه، ولا يريد الإنتهاء من القراءة، ولم يكن هذا الكلام فى حاجة إلى تعليق مني على إعجابه بما كتبت وهو ما يعني أن مشروع الكتابة فى الأصل هو مشروع لبناء عمل جيد، ومشروع اقتحام لكتابه عمل روائى، والصدق هنا لا يعني أن يكتب الكاتب ما حدث، ولكنه يعني صدق الرؤية، وهو صدق أعمق مما حدث، وصدق تكوين الشخصيات، والكتابية باتقان هذا يعني أن أكتب ما أراه صادقاً، وإذا كان هناك رد فعل سلبي، فاما ما موجات ضغفمة من ردود الفعل الإيجابية، وهي ردود لاحتضان العمل وأشعر بدقفها ومساندتها الضغفمة لي، وقد قرأت لنقاد لا يعرفوننى كتبوا عن هذه الرواية، وقالوا عنها إنها رواية عربية وشجاعة، ويجب احترامها وهو ما جعل الأصوات السلبية تسكت سريعاً.

وهل تتوقعين أن تثير روايتك الجديدة نفس ردود الفعل التي أثارتها 'في عين شمس'؟

-أرجو هذا، رغم أنها مختلفة عن 'في عين الشمس'، وأخشى من أحب الرواية الأولى إلا يحب الثانية، إنها مختلفة، لكن أملني أن تلاقي القبول. ولعل ردود الفعل السلبية التى أثيرت حول رواية 'في عين الشمس' تتمكن فى تصور البعض منها، باتها تشويه للحضارة الإسلامية والثقافة العربية، وهو الرأى الذى تتعجب منه أنا. رضوى عasher، إذ لم تستشعر هي فى الرواية أى شيء من هذا القبيل، وتقول: قد يكون قارئاً ما، اختلف مع الكاتبة فى



طرح موقف سياسي معين، أو اختلف معها في درجة الوضوح التي تتناول بها العلاقات الإنسانية، لكن ليس هناك أى قدر من تشويه الصورة المصرية أو العربية أو الإسلامية، بل على العكس تماماً، فالرواية رغم إنها تنجو ولا تسقط، في شرك الجنس الذى يدفع إلى الرومانسية البسيطة، فهى لا تتجدد الواقع المصرى، من موقع المرأة الغريبة التى تهفو روحها إلى العودة إلى موطنها، وإلى موطن مباهها، فالرواية لا تسقط فى هذا لكن هناك غلالة شفيفة من الحبة لكل ما يخص مصر والثقافة العربية، وينتهي النص بنوع من عدم استطاعة البطلة أن تتحقق القدر الضروري من التوازن لوجودها النسبي، إلا بعودتها إلى مصر ، وأيضاً بارتباطها بما تعنيه مصر ثقافياً على مستوى الثقافة الشعبية والإسلامية والفرعونية، هذه هي المكونات الحضارية الثلاثة التى ترى "أهداف سويف" إنها المكونات الأساسية فى الثقافة المصرية المعاصرة، والبطلة فى المشاهد الأخير من الرواية ترتبط بشكل أعمق بهذه المكونات، سواء فى استدعاء القرآن الكريم، أو استدعاء تمثال فرعونى، وحكاياتها الشعبية. أما الاحساس المريض بأن علينا أن نظر بشكل مثالي مطلق الجمال، إذا ما كتبنا شيئاً باللغة الانجليزية خطاب به القارئ الأجنبى، فهذا إحساس ليس حراً، لأنه يكشف عن عقدة نقصن ، إن لم يكن شعوراً بالدونية، فأننا لا أخشى تقديم نفسى كما أنا، وكلما كانت لدى الجرأة على هذا الصدق، كلما كشف هذا عن اعتزار وثقة بالنفس، فأننا احترم ذاتى وأحترم مصرىتى وعروبتى وإسلامى، وأقدم كل هذا ، كما هو تماماً، وهذا موجود فى رواية أهداف سويف، وهو يحسب لها ولا يحسب عليها.

# لا تهلك أسي

إلي طرفة بن العبد

## عبد المقصود عبد الكريم

ربما من صرة أشباح  
أو أرواح  
من قرية قبیع  
أو حليب  
ربما  
من ثديها  
أو دملها  
يهوی  
إلى حافة  
ليس وهمأ  
إنها كينونة ليله  
يعشق قلب  
الطليق في غابة الكوابيس  
قلبها الطليق

يهوی  
بغمامه من نور  
يراهما  
خبزاً وتبناً  
ربما  
قرشاً وباللونة

دوخته  
كما دوخ الله أدم،  
داخ  
بين القاهرة ومرضها  
بين الباادية وأعرابها  
إنه  
في شوارع القاهرة  
يعلم  
ربما القامة  
أو كهنوت البداوة  
ربما العويل  
أو نزيف الأمهات.

ربما الان



ربما مجرد حلم  
 وحصان من خشب  
 مملوكها  
 ليس فارساً  
 إن صبي من ورق  
 مهلهل  
 يتثبت بالكواكب والجفرافيا  
 يجوف النهار رأسه  
 رأسه أينع ما يكون  
 حين تحرر الكواكب  
 من ضوء النهار وضواد الكتب  
 وحين يفتح كوة كائناته  
 لعل النوم حرفة الوحيدة  
 حين ينام  
 تدثره الكائنات  
 وطمئن العذين.  
  
 تسترقه البداوة  
 قد يرى خطوات طرقة  
 أو يرى  
 "الخولة" أطلال ببرقة شهد..  
  
 لا تهلك أسي  
 وتجلد.  
 وقد ينشد:  
 "لنك يا عبد  
 أطلال  
 وتبغ  
 لك يا عبد  
 جرة الذكريات  
 وقبح الكبد"  
 يرى تففه  
 محبة عطوفاً  
 أو فتى هماماً  
 وربما عكازة يتوكأ عليها في رحلة  
 الظنو.

\*\*\*

ليس فارساً  
 وطنامل ليست قرية في  
 الفردوس  
 ربما مجرد جبانة  
 مجرد توتة وجميزة ومركب من  
 ورق  
 لكنه  
 سنوات طويلة  
 يهتز أمام ذكرها  
 كما اهتز في قبضة كوابيسها  
 وكما يهتز الان لذكرى القاهرة  
 أو طنامل  
 وقد تكون  
 القاهرة  
 وتكون طنامل  
 أمرأتين  
 من ذباب وطين.

\*\*\*

تسقطه البشاعة في بادية العرب

قد يرى خطوات طرقة  
 أو يرى  
 "الخولة" أطلال ببرقة شهد..  
  
 لا تهلك أسي  
 وتجلد.

وقد ينشد:

"لنك يا عبد  
 أطلال

وتبغ

لك يا عبد

جرة الذكريات  
 وقبح الكبد"

يرى تففه

محبة عطوفاً

أو فتى هماماً

وربما عكازة يتوكأ عليها في رحلة

الظنو.

\*\*\*

ربما  
 من ثديها  
 أو دملها  
 يهوي  
 ربما من "طنامل"  
 إلى حافة الوادي  
 حيث يتتفق نعل القاهرة  
 عن الدوار  
 والفتيان  
 وفطر القدمين.

طنامل  
 ليست قرية في الفردوس  
 إنها  
 مجرد قلب يشبه الغربال  
 يعج بالروث  
 وألحان الرحيل.

طنامل

ربما في "الإحساء" - يقول العبد  
ويكتب:  
القاهرة  
لا تسقط مملوکها  
في أقل من بادية  
برتبة عاصمة أو طاحون.

\*\*\*  
في القاهرة الأخيرة  
ود لو يدفع تبلده لقاء كابوس  
 حقيقي  
أى لقاء حفنة من أجنحة الشعابين  
أو لقاء طنامل.

يود الآن لو يدفع السكون  
لقاء ليلة كثيبة  
بين "البأر" و"المقهي":  
أو...  
....

ربما الآن يدفع الأشلاء  
لقاء شارة النببي  
أو سترة الجنون.

\*\*\*  
ربما وذلة  
أن يكون غريباً  
ربما وذلة  
ألا يكون غريباً

مائسة  
أن يكون  
حروفاً  
أو أتنين  
مائسة  
أن يكون

طنامل..  
القاهرة..  
الإحساء..  
يا قلب  
لا تحزن.  
  
ليس فارساً  
ربما  
 مجرد مملوك في خريطة  
أو طيف في الرمال دفين.  
\*\*\*  
وذلة  
أن يكون غريباً  
وربما  
وذلة أن يهتز لذكرى قرية  
أو بار

تسقط القاهرة بالضيـط كما  
أسقطته  
طنامل وتسقطه طنامل كما  
أسقطته  
يد الله أو حنكة القابلة  
إنه يتربـح الآن في بادـية  
"الـرياض" - يقول الملوك  
أو "مـكة" - يقول الشـيوخ  
ربـما في "يـثرب" حيث يستـربـع  
ثـبـيـ

من عـبـه الرـسـالة  
أو من رـهـقـ الـحـيـاة  
(وفي روـاـيـةـ:  
أو من رـهـقـ الـقـبـيلـةـ)  
ربـما في "كـربـلـاءـ" حيث تـرـاقـ  
الـدـمـاءـ  
بسـيفـ تـاجـرـ من قـريـشـ  
أو بـقـبـيـةـ جـنـتـلـمـانـ من رـعـاءـ  
الـبـقـرـ

نقد

ن

## اغتراب الحلم في «اهبطوا مصر»

وائل فاروق

«الحياة دون المغраб ليست جديرة بأن نعيها»  
والتر كاوفمان

منذ نهايات القرن الفائت بدأت مصطلحات «الغربي، الاغتراب»، في الرواج على يد فلاسفة مثل «هيجل» و«ماركس» و«إريك فروم» وغيرهم، وأصبح من المألوف الراهن بصورة متزايدة أن نسمع عن تفسير الحياة في عصرنا الحالي من خلال مفهوم الاغتراب، وحيثما يقرر كتاب المقالات النقدية عن الكتب والأفلام والمسرح أن عملاً ما يعالج الاغتراب. وما أكثر ما يقررون ذلك. فإنهم يقصدون أن ينقلوا لقارئهم فكرة أن هذا العمل يعالج أحد جوانب مأزق الإنسان المعاصر» (١). هكذا أصبحت الغربية المتكأ السهل لتأويل الأعمال الإبداعية وقراءتها خاصة مع نص يفترى بذلك مثل نص محمد عبدالسلام العمرى «اهبطوا مصر»، فالنص الذى يسرد وقائع هجرة «معماري مصرى» إلى بلد خليجي ويكشف مظهره عن غرابة هذا المعمارى فى مهجره، هنا النص يزخر بدواى تدفعنا للتعامل مع هذا المعنى القريب بحذر يجعلنا نسمى - كما سعى النص باقتدار - للهروب من النمط المتداول «للغربي»، وكشف أبعاد جديدة له تتجاوز ما يروج من غرابة الإنسان الفرد، إلى غرابة الأمة وطموحاتها ودورها.

المعنى الأول للاغتراب هو الانفصال أو فقدان الوحدة مع البنية الاجتماعية، أو عدم القدرة على التوافق معها<sup>(٢)</sup> ، وقد استفاد الأدباء من هذا الفهم للاغتراب، حيث كان انفصال شخوصهم الروائية عن المجتمع طريقة مثلث ل النقد المجتمع وتحليله من خلال رؤية فرقية ويكون الرواوى العليم بكل شيء. هو الرواوى الشالى بالنسبة لهذه النصوص، وفي حالة الهجرة من الوطن إلى مجتمع آخر تكون المقارنة بين المجتمعين وإبراز التناقض بينهما هي وسيلة هذا النقد وسبباً للفقرة التي يعاني منها شخوص الرواية.

إلا أن نص «اهبطوا مصر» يتخلّى عن كثير من هذه المفردات الشائعة فشخوصه الروائية يتلامّم مع المجتمع وتشابك علاقاتها داخله، كما أن المقارنة الثانية بين مجتمعه والمجتمع الذي هاجر إليه تفضي إلى التمايز لا إلى التناقض كما سرني فيما بعد، هذا الاختلاف هو ما يدفعنا إلى أن نقرر أن العمري في نص «اهبطوا مصر» يقدم بعدها جديداً لمفهوم الغربة أو الاغتراب يختلف عن غربة الفرد والذات والجسد التي قابلتها كثيرة، إنه يقدم ما يمكن أن نسميه اغتراب الدور الاجتماعي، فقد كان ولا يزالـ من المؤلوف بالنسبة للناس أن يفكروا في أنفسهم ابتداءً من خلال الأدوار التي يضططون بها، وهذا الإقصاص عن الانتماء إلى هذه الأدوار ليس بالأمر الواقعى أو المعتمد، بل هو بالأحرى أمر فوري وتلقائي.<sup>(٣)</sup>

فالشخصية الرئيسية في النص عمرو الشرنوبى أو «المسارى»، انتهازها الحقيقة للعمل الذي تقوم به (البناء والتشييد)، وليس من قبيل المصادفة أن يختار العمري معمارياً ليكون الشخصية المحورية في نصه، وليس من قبيل المصادفة أيضاً أن يتحدث الرواوى عن «عمرو الشرنوبى» بصفته «المعماري» خاصة في الأوقات التي يشتغل فيها بالعمل وكأنه يجدد «عمرو» كإنسان من اسمه ومن شخصيته، يختاره ليكون هو الدور الذي يقوم به «المعماري/ البناء».

لقد جعل النص «البناء والمعمار» تساوى الوطن فهي ثقافة الأمة، وهي التعبير الماثل أمام الأعين عن تحضيرها، لم يبق من الحضارة المصرية القديمة إلا عمارتها، وكلما كشفنا بعضًا من أسرارها، عرفنا أن البناء ثقافة وعلم وسلوك وليس مجرد ترف وأبهة زائلة، «إذن هي العمارة، هي الفن، تراكم الشقافات وتدوالها، هي اللغة الواحدة المتوارثة عبر أجيال مختلطة، وعبر ديانات عديدة، عابرة للمعيبطات والقارارات والأماكن الصحراوية المجهولة»<sup>(٤)</sup> . هكذا يقرر عمرو الشرنوبى داخل النص، ليكشف بوضوح عمق الأزمة التي دفعته للخروج من القاهرة، القاهرة التي خرجت لتزورها من حرب طاحنة دمرت جزءاً كبيراً من طاقتها، ليأتى الفساد على ما ثبّق منها ليتحول نصرها على عدوها الخارجي إلى هزيمة داخلية لقد أفلعت طازة الشرنوبى صبيحة يوم السادس من أكتوبر في إشارة إلى هذا النصر، النصر الموعود على مستوى الشخص فى هذه البلاد، ذلك النصر الذى تحول هو أيضًا إلى هزيمة، هزيمة للعمارة، هزيمة لتحبّسية الحضارة التي تحملها أرض هذه الأوطان.

الوطن إذن كما تقدمه هذه الرواية، ليس المبنعة المعرفافية، ليس الأجساد الزائلة والسلوكيات التحلّلة، إنه الدور التاريخي الذي تقوم به الأمة التي تعاني من الاغتراب وليس عمرو الشرنوبى.

ربما كان دالا العنوان الذى اختاره العسرى لروايته «اهبطوا مصر» حيث يتناهى مع الآية الكريمة «اهبطوا مصر فإن لكم ما سألكم»، هو لم يقصد إذن «مصر» الوطن، وإنما أى بلد يجد فيه دوره ويتحقق فيه. لقد ترك الآية المعلقة فى مطار القاهرة، «ادخلوا مصر إن شاء الله أمين»، متعينا ليؤكد هنا المعنى للوطن، المعنى الحالى غير المتبدل.

## الغربة فى القاهرة - الغربة فى جارثيا

يختلط من يظن أن عمرو الشرنوبى ترك القاهرة سعيا وراء المال فقد حقق فى فترة قصيرة جداً مالا وفيرا يتحقق له أحلامه فى القاهرة، ورغم ذلك ظل فى جارثيا.. ويختلط أيضاً من يظن أن جارثيا كانت بلد الغربة، وأن القاهرة كانت هي الوطن الذى لا يشعر فيه بغربيه. إن غربة عمرو الشرنوبى المدققة بدأت فى القاهرة وطنه، فالشخص الخلاق، ربما يحكم كونه كذلك شخص غير متواافق، يضع التقاليد موضع التساؤل أو يخرج عنها، وكلما كانت أصلاته أكثر عمقاً، كلما ازداد عن اضطراره للالغتراب عن مجتمعه<sup>(٥)</sup>. «فنما الواقع أن من لا يتواافق هو الأكثر اشتراكاً عن مجتمعه، ولكن ربما كان أولئك الذين يتواافقون مفترين عن أنفسهم»<sup>(٦)</sup>.

لقد أتى عمرو الشرنوبى أن يتواافق مع ما يراه من فساد ويفترى عن نفسه. لقد كان «مزوج بين رغبته في تحقيق نجاح وظيفي، وبين مكتب معماري خاص يحقق من خلاله رغبته في الخيال والخلق وبين إغراء الجامسة»<sup>(٧)</sup>، إلا أنه عندما اختار كان واضحاً تماماً عن اختياره وسعرياً به «إن أي معماري في مصر يتمنى شغل وظيفتي»<sup>(٨)</sup>. إلا أنه عندما يبدأ في العمل في السعي لتحقيق أحلامه يواجهه الفساد في كل المشاريع التي عمل بها: البقاء والأمل، مشروع فيلات الضباط، مصنع الكوك، ينهزم أمام هذا الفساد، يرفض التوافق معهم رغم أنه «يغتبه عن السفر» لذلك حاربوه «لم يتحملوا انقطاعه عن العمل يوماً ليقابل رئيس قسم العمارة، لم يتحملوا انحيازه للعمال أكثر من اللازم»<sup>(٩)</sup>.

لقد «كانوا يخافون بأنفعتهم الرؤوفية عجزهم عن مواكبة أفكاره البربرية والجديدة»<sup>(١٠)</sup>. لم ينخدع عمرو الشرنوبى بالدعابة التي تروج حول المشاريع وعندما واجههم بذلك حول مستقبل مشروع الفيلات مثلاً (ص ٢٥) رفضوا جميعهم توقيعه ورفضوا كلامه، أصبحوا كلهم ضده، أصبح وجهاً مفترساً فقد هربوا من تخيل توقعه، يرغبون في النجاح الدائم لهذه المدينة بالطبع، أخذت سنوات جميلة من عمرهم، أسهموا في بناء صرح شاهد على الانتصار لهم على غير استعداد أن ينكروا في أي شيء يقلل من قيمة الصرح أو يهدى أو يقتضي جزءاً من هذا البناء أو من الفرحة به»<sup>(١١)</sup>.

هذا هو الفرق بين عمرو وبينهم لقد ارتكزوا أن يفترسوا عن أنفسهم أن يوهموا أنفسهم بالأكاذيب أما هو فلم يستطع، وقد عبر لا وعيه عن ذلك بطريقة بلغة فقد كانت «تأتيه نى أحلامه زجاجة مشروبات غازية عندما يكون في حرصه مدينة الرفاه والأمل، بقعة صحراوية قاتلة، يفتحها ويهب بتناولها يجد فيها ذيابة، يحاول إسقاطها من الزجاجة، فيفرغ المشروب ولا يبقى إلا الحشرة، تكرر

الحلم أكثر من مرة، وتغير إلى حلم المشي على ثنيات صرف المجاري المفتوحة، المليئة بالذباب والمحشرات والأولاد الصغار» (١٢).

إن المدينة التي يعيش بها لا تروي عطشه، ومازالت فيها رمز لهيمنة ثقافة غيرية تغزو بلاده «المشروعات الفاسدة»، وهو لا يقدر أن يشربها لأنه يرى ما فيها من فساد «الذبابة»، وعندما يفشل في مواجهة الفساد يضيع المشروب في الرمال ويظل هو عطشاناً لحلمه وطموحه، فيذهب إلى جارثيا فلا يجد فيها إلا مزيداً من الفساد والاستلاب للأخر.

لم يرجل عمرو إذن بسبب التقود أو حتى بسبب «ليلي»، حبيبته، لقد رجل عندما نشل في تحقيق حلمه المرتبط بهذا الوطن وتاريخه، رجل عندما وجده أنه لا يتحقق ذاته في عمله وإنما ينفيها، لا يشعر بالارتياح بل بالتعاسة، لا يبني بحرية طاقته البدنية والذهنية، وإنما يقتل جسده، ويدمر ذاته. لم يقرر الرحيل إلا بسبب مشاكله في العمل ليس كشخص وإنما كرمز لطموحات وأمال وحلم هذه الأمة.

### هذا جارثيا

منذ السطور الأولى في الرواية وحتى منتصفها والقاهرة غائبة غير موجودة، ترقى كذكري عابرة، على مدى هذه الصفحات الطويلة لا نشم رائحة الوطن إلا في سطوة قليلة، كيف إذن كان كان عمرو مفترياً! هل كان يذكر عمرو عندما أقدم على الرحيل أنه مقبل على غربة؟! لقد بدا الرحيل أمراً قديرياً، بل واجباً عليه أن ينجزه «فها هو يتذكر الآن أنه خرج طوعاً عنه وبإرادته بعد أن تم ترشيحه كمعبد.. لم تثر خياله ولم تلتفت نظره لأن إرادة سطوة ما أجبرته على الخروج» (١٣).

إن حياة عمرو الشرنوبي في جارثيا تشير إلى أنه لم يشعر بغيرية، فهو قادر على التعايش مع السلريكيات الجديدة، والطقس المختلفة، مادام هناك عمل يتحقق فيه، لم يدفعه التعلق الذي رأه في المطار إلى العودة عندما حجزوا كتبه كما فعل الشيخ الأزهري، كان قادراً على استيعاب جلاقة هؤلاء الناس، لقد شعر بالغشيان من طريقتهم في الأكل، وهذا هو يشاركونهم طعامهم بنفس طريقتهم (ص ٤٢)، لم يفكر عمرو في الرحيل إلا عندما يرجد ما يتهدد عمله لم يكن حاداً وعصيباً وإنما يتعلّق بالعمل، فعلى مدى ٩٨ صفحة انشغلنا معه بتفاصيل العمل وصراعاته وبيناته ومشاكله مع شركائه في العمل، لقد وقعت مئات الأحداث في شهرين فقط منذ تعوده.

من قال إن عمرو الشرنوبي كان مفترياً! لقد جمع الشرنوبي في عمله ثقابات القاهرة وغابت ليلي، لقد وضعنـا في عالم المهجـر ولم يخرجـنا منهـ، ونـظـلـ هـكـذاـ حتـىـ يـتـوقفـ العـمـلـ لأـدـاءـ الشـعـائـرـ، فـيـ هـذـهـ الـلحـظـةـ نقطـةـ تـوقـفـ العـمـلـ يـذـكـرـ لـيلـيـ وـعـائـلـتـهـ وـالـخطـبـاتـ الـعـشـرـةـ الـتـيـ أـرـسـلـهـ لـهـ، وـلـمـ يـأتـ لـهـ ذـكـرـ بـجـوـارـ أحـدـاـتـ الـعـمـلـ الـمـلاـحـقـةـ. العـمـلـ إذـنـ محـورـ وجـوهـ فـيـ جـارـثـياـ وـسـبـبـ خـروـجهـ مـنـهاـ، بلـ إنـ كلـ الأـجـابـ فـيـ الشـارـعـ «جـهـمـ للـعـمـلـ وـالـانـطـلـاقـ هوـ الـذـيـ أـجـبـرـهـ عـلـىـ الخـروـجـ» (١٤).

هـكـذاـ يـظـلـ عـمـرـ الشـرـنـوـبـيـ مـتـحـقـقاـ فـيـ جـارـثـياـ غـيرـ مـقـرـبـ فـيـهاـ، قادرـ عـلـىـ الحـبـ وـمارـسـةـ الجـنسـ

والمغامرة، حتى يبدأ الشريف في تدمير عمله وتتكالب عليه الظروف التي تفسد عمله وتجعله في هذه اللحظة فقط يقرر العودة، لأنـه في هذه اللحظة فقط شعر بالغرابة وافتقد ليلـي ووطنه الذي تركه يحترق بعد انتفاضة يناير ٧٧ وعاد للعمل. لقد ترك وطنه ليحقق طموحاته في العمل، وهو هو يترك مهجـره بعد أن نـشـل في تحقيق هذه الأحلـام.

## العـمارـة.. مرـة أخـرى

يحدد المـعمـاري أـزمـة القـاهـرـة وأـزمـة جـارـثـيا من عـمارـتهاـماـ، فالظـواهرـ الاجتماعيةـ الشـاذـةـ الكـثـيرـةـ التـىـ رـصـدـتـهاـ الرـوايـةـ هـىـ نـاتـجـ ذـلـكـ الـوعـىـ الذـىـ شـوـهـ الـعـمـارـةـ وـلاـ يـخـتـلـفـ فـيـ ذـلـكـ الـوطـنـ عنـ الـهـجـرـ فـمـثـلاـ عـنـدـمـاـ زـارـ عـمـروـ الشـيخـ «ـأـبـاـ الـخـيـرـ»ـ وـوـجـدـ أـولـادـ يـفـتـصـبـونـ فـنـاطـيـنـ مـصـريـيـنـ، لـمـ يـقـرـرـ أـنـ هـذـاـ إـنـمـ الشـيـخـ وـهـذـهـ الذـىـ تـعـاـمـلـ مـعـ الـأـمـرـ بـبـرـودـ، فـقـدـ قـابـلـ الشـيـخـ بـبـرـودـ الـأـمـ المـصـرـيـةـ التـىـ وـقـفتـ تـنـتـنـطـرـ لـتـقـبـضـ الشـمـ.

فالـرواـيـةـ تـصـنـمـ الـواقـعـ كـلـهـ بـالـفـسـادـ، وـتـحـمـلـ الـوطـنـ مـسـٹـوـلـيـتـهـ عـنـ اـنـتـشـارـ هـذـاـ الفـسـادـ، الـفـسـادـ الـذـىـ جـعـلـهـ فـيـ الـقـاهـرـةـ يـنـفـقـونـ أـجـمـلـ سـنـاتـ عمرـهـ فـيـ مـشـارـيعـ مـحـكـومـ عـلـيـهـاـ بـالـفـشـلـ، جـعـلـهـ فـيـ جـارـثـياـ يـنـفـقـونـ ثـرـوـاتـهـ فـيـ مـشـارـيعـ مـثـلـ «ـحـىـ الـأـرـامـ وـالـمـلـطـقـاتـ»ـ، ذـلـكـ الـحـىـ الذـىـ يـنـمـ عـنـ خـيـالـ خـلـقـ لـلـمـؤـلـفـ، الذـىـ يـكـرـسـ لـأـوـضـاعـ اـجـتـمـاعـيـةـ شـاذـةـ تـعـقـدـ أـزمـةـ الـجـمـعـنـ وـتـسـعـ بـانـهـيـارـ.

كـذـلـكـ كـانـ تـقـوـيـمـ الشـخـصـيـاتـ مـرـتـبـتـ بـتـوـافـقـهـمـ مـعـ هـذـهـ الـأـوـضـاعـ الشـاذـةـ، فـهـذـهـ خـصـصـرـ مـثـلاـ هـوـ أـكـثـرـ الشـخـصـيـاتـ سـلـبـيـةـ فـيـ الـرـواـيـةـ. لـأـنـ قـادـرـ عـلـىـ التـلـونـ كـحـرـيـاءـ، قـادـرـ عـلـىـ التـوـافـقـ مـعـ أـىـ وـضـعـ، لـقـدـ جـعـلـهـ رـمـزاـ لـلـإـنـسـانـ الذـىـ تـخـلـىـ عـنـ أـحـلـامـ وـطـنـهـ وـجـعـلـهـ سـبـبـاـ فـيـ اـحـرـاقـ هـذـاـ الـوطـنـ، فـقـدـ رـأـهـ فـيـ حـلـمـ يـسـكـبـ الـبـيـزـنـيـنـ لـبـيـزـدـ حـرـيـقـ جـارـثـياـ وـالـقـاهـرـةـ اـشـتـعـالـاـ، وـيـقـابـلـ خـضرـ شـخـصـيـةـ «ـشـرـيفـ»ـ ذـوـ المـاضـيـ المـشـرـقـ فـيـ رـفـضـ الـفـسـادـ وـأـوـضـاعـ الشـاذـةـ، إـلـاـ أـنـهـ نـسـىـ مـاضـيـهـ، بـلـ سـعـيـهـ فـيـ نـفـسـهـ لـمـحـوـهـ. هـذـاـ المـاضـيـ حـتـىـ يـكـرـسـ قـادـرـاـ عـلـىـ التـوـافـقـ مـعـ هـذـهـ الـأـوـضـاعـ الشـاذـةـ، إـنـ قـبـولـ الـمـواـطـنـ الـعـرـبـيـ لـلـفـسـادـ وـتـوـافـقـهـ مـعـهـ، هـوـ السـبـبـ الرـئـيـسـيـ لـتـرـدـيـ أـوـضـاعـ هـذـاـ الـوطـنـ.

هـلـ أـبـالـغـ إـذـاـ قـلـتـ إـلـآنـ إـنـ النـصـ لـخـصـ كـلـ هـذـاـ فـيـ وـصـفـهـ لـعـمـارـةـ جـارـثـياـ وـالـقـاهـرـةـ، لـمـ يـكـنـ عـمـروـ الشـرـتـوـنـيـ يـعـاـمـلـ مـعـ النـاسـ إـنـاـمـاـ مـعـ الـأـبـنـيـةـ، لـمـ يـشـعـرـ بـالـسـكـيـنـةـ بـعـدـ عـنـاءـ السـفـرـ الطـوـلـ إـلـاـ عـنـدـمـاـ جـلـسـ فـيـ الـحـرـمـ، وـلـكـنـ ماـ يـبـعـثـ هـذـهـ السـكـيـنـةـ؟ إـنـهـ «ـالـتـائـسـ الـمـدـهـشـ وـالـنـسـبـ الـإـنسـانـيـةـ التـىـ تـخـيلـهـاـ وـصـصـمـهاـ الـمـعـارـىـ الـمـصـرـىـ مـصـطـنـىـ باـشاـ نـهـمىـ»ـ (١٥)ـ وـلـيـسـ الشـاعـرـ الـدـينـيـ.

إـنـ حـضـارـةـ هـذـهـ الـأـمـةـ. كـمـاـ يـرـىـ الـمـعـارـىـ وـالـرـوـائـىـ مـحـمـدـ الـعـمـرـىـ. تـكـمـنـ فـيـ اـبـنـيـتـهاـ وـاتـعـدـارـهـاـ يـعـجـلـ أـيـضـاـ فـيـ اـبـنـيـتـهاـ يـقـولـ عـنـ عـمـروـ الشـرـتـوـنـيـ: «ـرأـيـ عـمـاراتـ جـارـثـياـ الـقـدـيـةـ لـاـ تـرـتفـعـ أـكـثـرـ مـنـ طـابـقـيـنـ اـشـخصـيـتـهاـ الـمـعـارـىـ مـتـمـيـزةـ، وـاجـهـاتـ الـمـاـنـازـلـ خـشـبـ بـغـدـادـيـ، شـيـابـيـكـهاـ صـفـيـرـةـ وـجـمـيـلـةـ تـنـاسـبـ الـجـوـ الـحـارـ، الشـوارـعـ مـتـنـاسـبـةـ مـعـ اـرـتـقـاعـاتـهـاـ.. لـهـاـ خـصـوصـيـتـهاـ»ـ (١٦).

هكذا كانت جارثيا العربية، لكن ماذا كان مصيرها .. «خليط عجيب من عمارت متعددة الطرز، لا تجمعها لغة واحدة أو شخصية واحدة، تم عن غنى وثرة فاحشة وجاهلة» (١٧). وبدت العمارة العربية نشازاً وسط هذا الخلط المزدوج للعمر، والمزدوج للعقل والقلب.. رأى أنها مدينة تتعمق رغم ابنيتها الجديدة، رأها جثة في مستنقع، بلا لون، بلا شخصية، ممزروعة بلا هدف، مدن أقيمت لتندثر، تعسة وخشعة لا تعبّر إلا عن ثراء فاجر، ذكرته ببيان محطات السكة الحديدية المصرية، فقد «هدموا المباني العربية الجميلة التي تستطيع الصمود لـ ٦٠ سنة، لصالح مبانٍ قبيحة نفذت دون التزام بأية مواصفات» (١٩).

هل هذا ما يسعى النص إليه أن المدينة العربية والعقلية العربية والشخصية العربية تدمر نفسها، إنها استلبت لحضارة الآخر فضاعت شخصيتها وفقدت طريقها في التنمية والبناء، والتقدم. يمكن النص أنه كان قادراً على القبض على هذه الحقيقة من واجهات المباني فقط.

من الإشارات اللاحقة داخل النص، أن عمرو الشرنوبى لم يتحقق في عمله في جارثيا وفي القاهرة إلا عندما تقطعت وسيلة تواصله مع العمل، فقد توقفت سيارة الشركة في القاهرة عن انتظاره، وسحب الشريف منه السيارة وكأنه يشير إلى أن عجزه عن القيام بدوره ليس بسبب ضعفه وهروبه، وإنما بسبب إبعاده عن عمله.

من الطريق في النص أنه لم يقترب إلا بطيبيات، فليلي طيبة وأمال طيبة، فإذا اختزنناها إلى دورهما كما اختزلنا عمرو إلى دوره، لوجدنا أن فشله معهما يعني أنه يرفض المجر والإصلاح.. يرفض العلاج الذي يبقى على الواقع بما فيه، وهو ما دفعه إليه ليلي وأمال أيضاً، لكنه يرى أنه هذا الواقع لا بد أن يتضح.. لا بد أن يتحقق «غناً قليلاً فرأى النيران مشتعلة في المحرج الصحي تتدلى إلى الطريق إلى فيلا الشريف، ثم في المطار ثم في الطائرة التي رأى نفسه فيها، يتساقط اللهب فيحرق ما تحته، تتدلى النيران بطول الطريق.. من مطار جارثيا إلى مطار القاهرة، نيران في البحر ونيران في الصحراء وفي أي مكان تقطعته، يحمل خضر خزانًا ضخماً من البنزين يغضي النيران كلما انطفأ، يطير بخزان وقوده بجوار الطائرة أينما سارت، وعندما تقاد تطفىء بعض لها وقوداً جديداً إلى أن طالت النيران ركاب الطائرة وطالت عمرو...» (٢٠).

هل كان يحكم على واقعه كله وعلى نفسه بالمرق حتى يظهر من فساده؟ أم يرى مستقبله الذي لا بد معتم مادام هناك من هم كخضر يفتقرون الرضع ويقدرون للخراب؟ هل هذا الحلم نبرة لما نحن سائرون إليه؟ هل تكذب النبوة كما فعل زملاؤه في مشروع فيلات الضابط؟ أم نصدقها؟ هل نظر سليمان؟ أم نتحرك لإنقاذ هذا الوطن؟

هذه هي الأسئلة التي علينا أن نجيب عنها بعد أن نحرر أنفسنا من أوهامنا ونعود لتأمل ذاتنا ونعرف ماذا نريد بالضبط، ربما استطعنا أن ننقد أحلامنا من هذا الاغتراب الذي يكاد يختنقها. وتظل هذه القراءة الأولى قاصرة عن الإمام بكل الجوانب التالية في هذا النص، لتقرر أن النص دوماً أعمق وأكثر ثراء وأكثر قدرة على العظام.



## الهوامش

- (١) نفسه : ص .٢٣٧.
- (٢) نفسه : ص .٢٣٩.
- (٣) نفسه : ص .٢٤٩.
- (٤) نفسه : ص .٢٢٣.
- (٥) نفسه : ص .٤١.
- (٦) نفسه : ص .٢١.
- (٧) نفسه : ص .١٩٨.
- (٨) نفسه : ص .١٩٧.
- (٩) نفسه : ص .١٩٩.
- (١٠) نفسه : ص .٢٠١.
- (١١) نفسه : ص .٣١٩.
- (١٢) ريتشارد شافت: الاغتراب، ترجمة أنور كامل حسين، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٥، ص .٤٥.
- (١٣) نفسه : ص .٧٦.
- (١٤) محمد عبدالسلام العمري: اهبطوا مصر، دار الهلال، القاهرة ١٩٩٧، ص .١٩٧.
- (١٥) الاغتراب : ص .٣١.
- (١٦) نفسه : ص .٣١.
- (١٧) اهبطوا مصر: ص .٤٤٦.
- (١٨) نفسه : ص .٩.

## أضفاف

أولاد الآبالسة اقرأوا اللوح الجديد  
عدة مرات حتى تنتهي الحصة، ونقرأ  
حتى ينقذ تاجر س الفسحة الجميل،  
والمعلم واسع وفتاؤه يستحم  
بالشمس ليس كحارتنا أو حجرتنا  
العتمة تهار أو ليلاً، قال أبي كثيراً  
أن النور سيصل قريباً بلاشك.  
يعلو صوتي: لقد خلقنا الإنسان  
في أحسن تقويم  
ثم رددناه...

.. وَنَحْمَدُهُ عِنْدَمَا نَقْرَأُ بِسُرْعَةٍ  
وَبِصُوتٍ عَالٍ يَحْمِرُ وَجْهَهَا التَّحْييل  
وَيَرِزُّ فِي رَقْبَتِهَا عَرْقٌ لَطِيفٌ أَحَبَّهُ  
كَثِيرًا فَأَخْوَضُ زِيَادَةً فِي الْقِرَاءَةِ  
بِعُنْفٍ وَبِسُرْعَةٍ مَعَ الْأَوْلَادِ، تَدْرِكُ هِيَ  
الْتَّحْدِي فَتَسْرُعُ وَتَحْتَ الْبَنَاتِ مِنْ  
حَوْلِهَا وَنَضْبِيعُ فِي نَشْوَةٍ تَرْتِيلِيَّةٍ  
مُؤْقَتَةٌ نَهْمَدُ بَعْدَهَا وَنَسْتَلِذُ بِوَجْعِ  
الْحَلْقِ وَالْفَوَادِ.

وقد مرض أبي فزاره زميل له  
رائع ويشوش وأحضر معه بررتقاً  
وعنباً وأنا أحب العنبر بلا سببٍ  
معروف لكنني يروح الصوت مني:  
ثم رددناه أسلف ساقلين  
إلا الذين.....

أم نحمدده عجوز ونظرها ضعيف  
لذا فهي تلتصق العمدة بعينيها حتى  
تدرك ما هي، وتتنكمش في ركن  
المعد مع حلواها الرخيصة وكثيراً ما  
ينهرها الناظر دون ذنب "نحمده"  
جميلة، أجمل حتى من "أمل" التي  
تسكن كتاب العربي.  
وقد قال زميل أبي في عزم وثقة:  
ـ احنا أصحاب حق وربنا هينصرنا  
عليهمـ.  
ـ إلا الذين آمنوا وعملوا  
الصالحاتـ...

**محمد عبد النبي**

تحية العلم في الصباح بعد بشلن  
مسلسلية من أم نحمدده، لكن الفنان بلا  
علم: لا يهم...  
حققت الربع كله لكنني مرعوب  
مازلت فالشيخ سلطان لا يرحم ومهما  
خرطوم أعمى ، ويده تحصل طريقةها  
لومةً في جسد البنت السمينة وهي  
تقرأ عليه.

وأنا ألعب في محطات الراديو  
كثيراً حين يخرج أبي من البيت لكنني  
لا أتوقف عند إذاعة القرآن الكريم  
سمفنا الربع ولله الشكر .. والآن يا



سمعته باجلال كانه مغريت المصباح أو نبى الله موسى لكنه طرد مع أبيه من المصنع بعدها بيومين فلهم أجر وأحب أن أنام فقط لكي أحلم، بأشیاء خارقة وبدیعة أحلم، لكن أجمل الأحلام حين أطير، أطير ومحن تحمده...، وقد ثبتت لنا أجنحة خضراء كيمايم أو ملائكة. وحلقنا فوق المعهد والبيت وكل شيء، وضحكنا لهم وعليهم من السحب وقرأنا الرابع بلا عجلة وبلا شیع: "فلهم أجر غير معنون".

تعددت فوق الكون، ورغمًا عنى،  
الكون أصر أن يعتلني، أهادن، ألوى  
عنق مقاصدي، وأسمح له بالاستمرار،  
أم أثور، وتبدأ بيننا حرب بلا  
هوادة؟

## شهادة وفاة

### وفاء حسن



همس لي الجنون بسؤال، جدلت  
أحلامي على أرصفة الوقت طرقت  
أبواباً..

استوقفت الرائع والغادي، ألقى  
عليهم بسؤال، تجهموا .. السخرية  
ترافقست في عيونهم: كلما حاول  
اغتصاب الإجابة من بين شفاههم  
جدروا أيديهم من قبضة يدي هاربين.

مسقعت في وجهي الأبواب، والسؤال  
مازال قائماً:  
- يا سادة: الجدل يفصح عن نفسه  
بين الحين والآخر.

انبرى أحدهم قائلاً:

- الجدل قد فض منذ زمن بعيد  
- نوح قام بحل المشكلة عندما أمره  
الله أن يحمل فيها من كل زوجين  
اثنين.

ثارت، أعلنت غضبها المتمثل في  
سؤالها:

- ومن أين أنت دجاجة نوح؟  
قام يعدل من هيئته أحدهم بعد أن  
أربكه سؤالها قائلاً:  
لا تسالوا عن أشياء إن تبد لك  
تسؤكم.

ومنذ هذه اللحظة سكن السؤال في  
الحشا.

والآن أجلس نفسى بعد أن أنسخت  
لى الكلمة متسعًا من الوقت أرتشف  
قليلًا من كأس تلون بلون خمرى  
يسطيره.

أتتابع هواجسي، وأمنيات البارحة  
التي تموالت مع أدخنة رمادية حجبت

عن تفاصيل المكان سوى فراش وثير، الديك يستعد للصياح ، فقد فات الأوان.

أرجوك ليس الآن .. بعد حين.

تجاهلني وتابع الصياح .. تسمرت أطرافي، وتوقف عقلى عن الرحيل فى خضم خواطري الجنونية .. آه كيف أخفى سوءة فعلتى؟!

فكم أخشن العقاب الذى سيلاوح لى مع إشراقة تصارع ما تبقى من ظلمة توارينى ليس أمامى سوى عشك أيها الصانع، أرقد .. أحتر ذكري تطل على من شرفة أيام ولت كقطار براكببى عند أول صفاره تخرت عباب سكونه. كم اشتهديك يا لحظات التبتل والاندياح فى صمتى الطويل، وأهة صاحت قلبى الذى استطاب الشجن.

- الديك يزجرنى ، ينهش جسدى . يبفى رحيلي. أعلم جيداً أنك سيد هذا المكان، التقطت ريشة نزعتها من جسمه غمستها فى دمائى، تخضت عنها أشكال ارتسمت فوق مساحة عريضة من البياض.

وبدأ الكلام .. وكان يا مكان .. وفـ. نفس المكان، والبشر كانوا وما زالوا هناك ..  
الحاوى هناك....

أنا الحاوى بقى بعتى التى استطالت ، أخرج البيضة من جلبابي.. واحدة "جلا" ثلاثة .. عشرات تترافق .. تحتمى بجمعها إلا واحدة، أبى الرضوخ والأمثال لأوامرى ، تدحرجت سرت نحوها ، أترقبها، تلمستها بطرف إصبعي.  
- إنها تنبع بالحياة.

اهتزت نشوة ، ارتطممت بجدار عشها، شلت قشرتها ، وبمنقاره أخذ يطرق عالمنا. اتسع الشرخ. قرر الفروج من لجته (الولادة متعرجة) يئن .. يستجدىنى لمساعدته ، صرخت والدى منبهة، محذرة من لمسه.

- سيخنقـ.  
- كل هؤلاء لم يختنقا.  
الديك بيدين.

اجتاحت المكان جلبة وضجيج، الكل يهنىء.. يصافح بالعيون . تلثم نظراتى  
التي أمشق لها نشوة.

الحلوة تجري... تصرخ .. تضحك .. تضحك... تصرخ .. تجرى ، قالت:

- حـى  
الكل يشهد لونه الذهبى .. بكىـت.  
- لماذا لم يكن أحمر اللون؟  
تلون بالحمرة إرضاء .. فثـرت.  
- لماذا لم يكن أزرق اللون؟  
تلون بالزرقة رضوخـاً .. لماذا؟ فيتلون.. لماذا؟ فيتلون؟.. أخيراً امتنـت لما هو  
كائن رغبة فى احتضانه ، واعتصاره من شدة عشقى لصقره.

دلـف إلى عالمنا وعندما تعطى زفع جناحـيه الضامـرين، يعلن حضورـهما. من

الواضح أن الجوع ينهاش أعضاءه ، فانك يلقط حبات تناثرت حوله، تحسر في بعلها ، فأخذ يبحث بجدية عن مشربه، استغاث بهم... انضموا من حوله تركوه وحيداً يبحث دون جدوى . آنية كبيرة هناك خصصت لهم دونه ينحو إليها.

- صغير أنت ستسقط لا محالة.

- أبتعدى عنه لا تقزع عليه بصرخاتك.

راقبته والخوف ينهاش عظامي... فتح نصب له، خرج منه منتاشياً ينفض عن قطارات الماء التي اغسلته.. تساقطت .. كونت مرأة أفصحت عن جرأتها. الحلوة تصرخ... تضحك... تضحك... تصرخ قالت:

- مازال حيا.

كفى لعباً، ضعيه في عشه ، وأحكمي غلق الأبواب قبل قدومها أكله لحومهم ما كانت تنهى الكلام حتى ثار الفزع في المكان الكل يلوز بالأعشاش؛ والديك لا يكف عن الصياح، وهي تفرك الحجات، تسكب الماء، وبمحاببيها التقطته.. ابتلعته، ولم يتبق منه سوى دماء تلطخ عشه.

الحلوة تجري... تصرخ... تبكي... تبكي..... تصرخ... تجري... قالت:

- مات

الديك لم يعود الصياح، ومنذ حين لم يسكن السؤال في الحشا.

- البيضة أم....؟

### استدراك

في العدد الماضي (أغسطس ١٩٩٨) وقع خطأ جسيمان في نص «مدينة»

للزميلة غادة نبيل، عضو مجلس التحرير:

الأول : هو نزول علامة نوع المادة على النص باعتباره «قصيدة»، وال الصحيح أنه «قصة».

والثاني : هو اختلال موقع صفتين، إذ سبقت إدعاها الأخرى، بطريقة خاطئة في الترقيم وتصحيحها على التحو التالي:

١ - أول سطر في ص ١٠٩ البادى «غرياء والذى لم تعرفه من قبل في هذا البيت» هو استكمال ص ١٠٦ في ترتيب الصفحات بالملقة.

٢ - ص ١٠٥ في المجلة حيث آخر سطر يقول: «ثوب أحمر.. بنقاط بيضاء...»

هي التي يجب أن يتبعها أول سطر في ص ١٠٧ ١ البادى «ونهدها ينسو»، أي أن ص ١٠٧ هي التي يجب أن تتبع ص ١٠٥ في ترتيب الصفحات بالملقة.

تعذر «إدارة التحرير» للكاتبة الزميلة غادة نبيل وللقراء، وندعوها بتقليل مثل هذه الأخطاء العبية، ويزيد من البقاء والاعتناء.

بهذا البلد، فقامت بدفع رشوة واستخرجت رخصة قيادة سيارة لشخص كفيف!!

ويراودنى منذ فترة أن أصنع حيلة مشابهة، لكن أبرهن على مدى معاداة القائمين على أمر الحركة الثقافية في مصر، خاصة من أهل اليسار إلى كل ما هو إسلامي، مadam يقع تحت عنوان الإسلام، وتأييدهم الأعمى وحماسهم منقطع النظير لكن من يصطدم بهد أو بشرع أو يهاجم نصاً مقدساً.. وأننا على استعداد فعلًا للإيقاع بهم في شيء من هذا القبيل، لأن نشيب أن فلاناً هذا الذي لم يسمعوا عنه من قبل منع كتابه أو فصل من جهة عمله أو حقق معه لأنه كتب أو قال شيئاً ينال من القرآن أو أنه أهان أحد الأنبياء أو أساء للآديان عموماً.

وأنا واثق ومتتأكد من أنهم سيشايرونني ويبايعونه ويدافعون عنه على الفور ، وسوف تصبح قضيتهم جميماً، وسيجعلون منه نجماً ومفكراً وصاحب منهج، وسوف يقولون : إن الظلاميين وخفاش الفكر يتربصون به!! وسوف يتهمون من ينتقده بأنه يقدم فيه بلاغاً ، وأنه يشن بالملفker والمبدع الكبير لدى المؤسسة الدينية.. إلى آخر هذه الهرطقة!!

والذى دعاني لتناول هذا الموضوع اليوم، ما طالعته في إحدى المجالات - التي يصدرها أحد الأحزاب ومن المفترض أن تكون ثقافية - حيث أفرد القائمون على أمر هذه المجلة ملفاً خاصاً "عدد يوليو" عن قضية المدرس الفرنسي ديدربه مونسيبو الذي يدرس تاريخ الشرق الأوسط

## الخفاش هناك لا هنا

تحت عنوان "خفاش الثقافة" كتب الصديق العزيز عبد الله السبع عموداً في جريدة "صوت الامة" (بتاريخ ٢٦/٧/١٩٩٨). وهنا نعيد نشر العمود كاملاً، سامحين لأنفسنا بالتعليق على بعض ما جاء فيه من تصورات وأراء..

### خفاش الثقافة!!

طالعت خبراً في الصحف الأسبوع الماضي يفيد بأن جهة رقابية بإحدى الدول الأوروبية أرادت أن تبرهن على تفشي الرشوة في كل الأجهزة الإدارية

بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، والذى فرض على طلابه من ضمن المراجع هذا العام كتاب محمد لمستشرق الفرنسي "مكسيم روتنسون". ويقول المدرس نفسه فى معرض توضيح وجهة نظره من خلال الملف الذى أعدته المجلة إياها: "ولقد شرحت للطلبة فى بداية الفصل الدراسي بوضوح شديد أن هذا الكتاب صعب ويمكن أن يصدم ويجرب مشاعرهم !!"

إذن ما الهدف الذى يسعى إليه هذا المدرس من خلال فرض هذا الكتاب على طلابته ، الذى سبقه يقول: إنه سيصدم ويجرب مشاعرهم". وطلبة الجامعة الأمريكية - لن لا يعلم - من قماشة تانية!! وربما يكون أكثرهم لم يتم له أن ينشأ فى تربة إسلامية صحيحة، كما أنهم فى مرحلة عمرية لا يستطيعون أن يميزوا فيها بين الفكر والنقد والأصول والثوابت فى الدين !!

ينبئى القائمون على أمر المجلة دفاعاً عن حرية العقل النقدي مقررين أن مناخ الابتزاز والإرهاب قد أصابا الروح التقنية، وأن مجرد الاعتراض على منهج هذا المدرس الفرنسي هو عملية تحريض مباشر على قتله..

وكلام يقطع من هذا النوع !!

وسوالى الآن: هل هؤلاء الطلبة الذين أتحدى أن يكون واحد منهم قد قرأ القرآن - مجرد قراءة فقط مرة واحدة طوال عمره - يصلحون لكي يقوموا كتابا مثل كتاب "محمد" لـ"مكسيم روتنسون"؟!

ثم تعيب المجلة على المفتى وعلى كل العلماء الذين انتقدوا تدريس هذا الكتاب على الطلبة متهمة - المجلة - المؤسسة الدينية ب أنها تخلق النقاش وتسد التواذذ والأبرار !! وتضيف المجلة: إن الذين انتقدوا الكتاب لم يقرأوه . وربما على النقطة الأولى أقول لهم: المسألة ليست غلق تواذذ.. فليست هناك حرية مطلقة، وإن فارزوني إليها فى مؤسساتكم وأحزابكم وبيوتكم! فكفوا عن هذه الملاوس وهذا الهذيان يرحمكم الله، فهناك مقدسات وثوابت وأصول وتصور لا يجوز المساس بها، وأولها العقائد والأنبياء..

ويشان النقطة الثانية أقول: أنا شخصيا لم أقرأ الكتاب ولن أقرأه، هو أو غيره.. فكيف أقرأ كتابا يقول من يفرض تدریسه على الطلبة مقدما "إنه سيصدمني ويجرب مشاعرى" !!

وهل نحن ناقصين قوف !!

عبد الله السبع

\*\*\*

هذا قد أعددنا نشر العمود كاماً، حتى لا يظن الصديق عبد الله السبع أننا نحجب الرأى المخالف، خشية أو استبداداً.

ونرجو أن ياذن لنا الصديق السبع، أن نقدم بعض التعليقات الهادئة على عموده غير الهدائى..

ونوجزها في النقاط التالية:

- (١) ليس اليسار المصرى (أو العربى) معايداً لكل ما هو إسلامي، مادام يقع تحت عنوان الإسلام - كما يقول.
- إن اليسار المصرى - والعربى والعالمى بعامة - يعادى استخدام الدين

استخدامات سياسية، ولا يعادى الدين نفسه. بل إن الماركسية لا تعادى الدين في ذاته، وأحييك إلى ثورة "الماركسية والدين" المنشورة في عدد أغسطس ١٩٩٨ من مجلة "أدب ونقد".

ولعلك تعرف يا صديقي عبد الله أن حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوى، الذي يصدر مجلة "أدب ونقد" يشتمل على تيار ديني إسلامي مستنير على رأسه كاتبان إسلاميان معروفان (هما الشیخ خليل عبد الكريم والشیخ مصطفی عاصی)، لكنهما ليسا من ذلك النوع من المفكرين الدينيين الذين يستعملون الدين لتأبيد السلطة السياسية، أو لتبنيت مصالح الفئات الفنية المستحکمة بالمال والسيطرة، أو لقهر الناس وإکراههم على العقائد التي حدد الله أن لا إکراه فيها.

وشعاراتنا هنا أن "الدين لله والوطن للجميع"، أي أن الدين علاقة بين العبد وربه، أما "المواطنة" فنحن فيها سواء ، بصرف النظر عن الدين أو اللون أو الجنس أو الوضع الاجتماعي.

أما نواب الله على الأرض ، الذين يکلفون أنفسهم بما لم يکلفهم به الله من تفتيش في صدور العباد، ومحاسبتهم والوصایة عليهم - إدارياً أو بوليسيًا أو سماوياً - فهوّلاء هم الذين يشوّهون صورة الدين الحنيف، وهوّلاء هم الذين تعارضهم، وستظل.

إن المسألة الرئيسية التي يدافع عنها اليسار، وتدافع عنها مجلة "أدب ونقد" بخاصّة ، هي حرية الرأي والاعتقاد. وفي مسألة كتاب رومنسون - خصوصاً - فإن موقفنا ليس هو مهاجمة الإسلام - مجرد كونه كذلك - وإنما الدفاع عن حرية المدرس في تحرير المراجع التي يراها واجبة، وعن حرية الطلاب في معرفة الآراء المختلفة والتمييز بينها ، وعن حرية البحث العلمي كله. طبعاً يحتوى هذا المبدأ على دفاعنا عن حق الرأي الآخر - ممثلاً في فقهاء الدين الإسلامي - في مواجهة ذلك. فالحرية للجميع.

وقد حفلت تجربة "أدب ونقد" بامثلة عديدة كنا فيها نختلف مع الرأي أو الموقف، ولكننا دافعنا عن حق صاحبه في إبدائه، حتى لو اختلفنا معه.

في هذا السياق أذكر - يا عبد الله - بوقوفنا ضد مصادرة شرائط الشیخ عمر عبد الكافی (حيثما صادرتها وزارة الداخلية منذ سنوات قليلة) على الرغم من أننا ضد ما يقوله عبد الكافی، لكننا كنا ندافع عن حرريته في إبداء رأيه لا عن رأيه ذاته، وأنذرك باحتجافتنا - أكثر من مرة - بالشیخ محمود شاكر القطب الإسلامي الشهير - وب ملفاتنا عن ابن طفيل والحلاج والتنزي وغيرهم . وبملفاتنا عن محمد عبد السلام العمري، حيث كنا ندافع عن حرريته في إبداع أدبه ، لا عن قصته المتهمة نفسها (وقد قلنا ذلك بوضوح في تصدير الملف نفسه). كما أذكرك بملفاتنا وأعدادنا الخامسة عن أعدلام لم يكونوا يساريين، مثل زكي نجيب محمود ويعطي حق وشكري عياد وبالروبي وغيرهم.

(٢) الأمثلة كثيرة، وكلها تؤكد:  
أ - لسنا ضد الدين في ذاته - إسلامياً أو غير إسلامي - ولكننا مع الجانب المضيء الحني من الدين، ضد الجانب السلالي المعطل المعيق منه.

ب - نحن دافع - ندافع عن "حق" الكاتب في قوله رأيه، لا عن "رأيه" بالضرورة.

ولكن ما العمل إذا كان الصديق عبد الله السبع لا يطعن جيداً على المجلة - إياها التي يهاجمها، والتي لم يذكر اسمها بصراحة لسبب لا ندرية، والتي عمل فيها فترة من الوقت مصححاً؛ وربما لذلك لم يذكر اسمها!

(٤) وليت الصديق عبد الله يقوم بالخدمة التي يهدى بها، ليتأكد أننا ندافع عن حرية الرأي لا عن "الرأي". ولعل نشرنا لكلمته هنا يقوّي بنفس الغرض. والموقف المعاكس الذي ينتظره منا الصديق عبد الله (وهو أن ندافع عن حرية رأى أحد المتشيعين للدين) لا ينقوم به كثيراً لأنّه لا يقع كثيراً في الواقع العملي، فأهل الدين في بلادنا لا يصادرون بل هم منتشرون في الإعلام والتليفزيون والمدارس والجامعات والجouامع والمؤسسات. ونادرًا ما يصادرون رأى لأنه مع الدين، بل الغالب هو مصادرة الآراء التي يظن فقهاء المصادرة أنها معادية للدين.

ومع ذلك فلعلني أذكره بالموقف الدائم لليسار المصري في مسألة الجماعات الإسلامية واعتقالهم وتعديبهم في السجون، حيث الموقف هو رفض المصادرة ورفض الاعتقال خارج القانون ورفض التعذيب ورفض القوانين والمحاكمات العسكرية التي يتم بمقتضاها اعتقال ومحاكمات الجماعات الإسلامية. واليسار هو صاحب التكيد الدائم على أن "الحل الأمثل" ليس هو الطريق السليم، وعلى أن العدالة الاجتماعية والحرية السياسية والديمقراطية الكاملة والتنمية الحقيقية هي الطريق القويم، وعلى أن الكبت - من أي طرف جاء - هو الذي يجعل "خفافيش الظلام" تتکاثر حتى تقطي الدين والدنيا جميعاً!

(٥) ليس هذا الموقف الثابت الذي تتخذه "آدب ونقد" "كلاماً مقرفاً" أو "هلاوس" أو "هذيناً" يا عبد الله، إنّه موقف مبدئي يبرهنّت عليه تجربتنا في المجلة، تلك التجربة التي كانت أمانة الشهادة تقتضيك - كما يعلمك الدين - أن تطالعها جيداً قبل مذفتها بالباطل.

ونرجو الله ألا تأتي لحظة تحبسك فيها السلطة (انتهاجاً منها لأسلوبها الأمني المذموم) فتدفع عنك، لتتأكد وأنت وراء القضبان أننا ندافع عن "حرية اعتقادك لا عن اعتقادك". ساعتها سوف تطيب نفسك - لا قدر الله.

حلى سالم

## اللقاء الأول

لحظة أن تتعانق أعيننا

أنسى كل هموم الدنيا  
وأغوص  
أغوص ببحار الحب  
أجد المرفا والجداf  
وأعود إلى شاطئ عينيك  
أقطن أهدايك  
وأهدد قلبي حتى يرقد  
يسكن بين جناحك  
تتلهم أيدينا شوقاً  
ويذوب القلب  
يلتهب ويتشتعل ويتأجج في نار العشق  
واليد تتلف لعناق اليد  
وأنا ألتظى بين لهيب الأيدي

## نفيسة الصباغ

### ذكرى فايز حجاب

مررت، منذ شهرين ، الذكرى الثانية لرحيل المخرج التليفزيوني فايز حجاب، هنا، يتذكره بعض أصدقائه من الفنانين، الذين عملوا معه، ويدركوننا بروحه وأسلوب عمله. جمع الكلمات تامر حجاب، ابن الفنان الراحل.  
أدب ونقد

محمد توفيق: علاقة إنسانية  
العلاقة بيمني وببيت كانت علاقة إنسانية لا علاقة عمل . كان من ظرفاء العصر، روحه خفيفة وأبن نكته، كان رجلاً متدينا.

نجوى فؤاد: يعطي الحرية  
هو الأب الروحي لنا جميعاً كإنسان وربنا يعرضنا بقلب كبير مثل قلب فايز حجاب.  
كانت أول أعماله في التليفزيون مسلسل ابن الليل، ومسلسل سبعة وجوه للحقيقة معه، فهو معلم عظيم . كان يعطي للفنان الحرية في الاختيار ، وكان سلساً في التعامل.

محمد على سليمان: الضباب

بدأت علاقتي به مع أول مسلسل عملت فيه ملحناً، مسلسل الضباب أول تمثيل ودور بطولة لآخر المطرب عماد عبد الحليم. وتواترت الأعمال مع فايز عملت معه مسلسل الأرض الطيبة" لعزت العلايلي ومسلسل برديس ومسلسل مخلوق أسمه المرأة ومسلسل الزنكليوني عملت معه. أعمال وأخر مسلسل ما وراء النهر كان قصة طه حسين وكان هو المنتج المنفذ للعمل.

على فكرة مسلسل الضباب كان هو بداية افتتاح شركة صوت القاهرة للصوتيات والمرئيات. الحاج فايز بالنسبة له أخ أكبر وصديق كان دائمًا يبدي لي النصيحة في أمور الحياة.

## ألوان

الأولة: أبيض يا لون الفل يا مخلن التفوس ترتاب  
الثانية: أحمر يا لون خد الجميل أحلى من التفاح  
الثالثة: أصفر يا لون القممع يا معبي القلوب أفراد  
الأول: أنا شفته فوق روس البشر

في عالم المقاطيع  
ما قدرت أفرق...  
بين عجوز ورضيع  
وفي زحمة المواضيع  
زاد الكلام المر  
مرور في ريق الناس  
أنفاس بتدخل...  
تنحبس في الناس  
 وأنفاس بتطلع..  
غيرها لم بيمر

ما عدت أشوفك يا لون الفل تفرحي  
ما عدت أشوفك ...  
غير في لون الكفن.  
كفتت به الحقائق لما شبعت موت.  
وتقوت يا ليل تقيل الخطوة...  
تجريني

الثانية:  
دم الضحايا ع التراب مرشوش

والأرض شربت دمهم  
 بعد أما كانت...  
 من زمان ماتبشيربوش  
 زمن الوحوش  
 والكل ليس فوق ملامحه وشوش  
 أسد... كلاب... وهاموش  
 صوت الصراخ جوا الحلوق محسوش  
 والحسرة دبحانا  
 قتلت حروف الحب جوانا  
 مات الأمل...  
 جوا النفوس مكشوش

ما عدت تنفع يا لون خد الجميل تنباس  
 بعد أما شفتك تحت كل مدارس

الثالثة:  
 باین يا لون الدهبانين  
 يا لون بواعى الخلق..  
 فى البوسنة وفلسطين  
 يا لون جوع اليتامي فى بلاد الفرات  
 وخوف توهة مراكبي فى بحر حزین

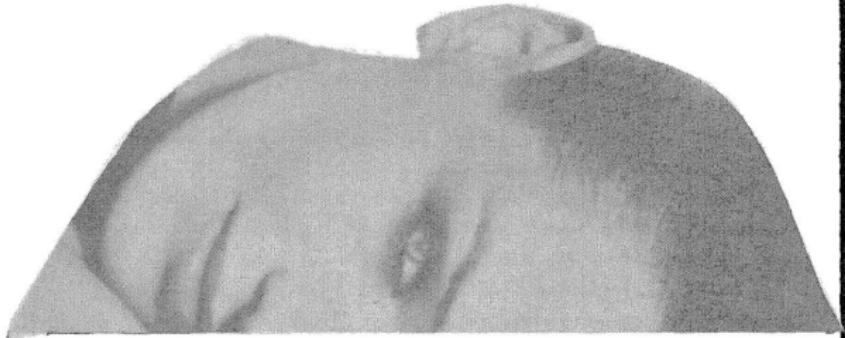
ما عدت أشوفك يا لون القمع تنفعنا  
 ما عدش فيك غير ألم

وأهة قهر توجعنا  
 وخوف من بكرة ليجيبنا يضيعنا  
 ما عاد كلام الصبر..  
 له فى الدنيا دى معنى

## بهاء أحمد توفيق علام (أسيوط متفلوط)

الصديق إيهاب كامل ثابت / متفلوط

قصصك القصيرة (شاب يرضع، حواله، التبليج، إخلاء طرف) تنم عن موهبة  
 وجدية، لكنها تعانى من مشكلتين كبيرتين: الأولى هي التقريرية وال المباشرة  
 التى تبعد الكتابة عن القسم الفنى الموجى لا المصريح، والثانية هي ضعف اللغة



فى بعض الموارىع . وللنفة - كما تعلم - ليس عامل هينا فى جعل الأدب أدبا .  
نتوقع تطورات ملحوظة فى أعمالك القادمة . ونحن فى انتظارها .

مازلت أسأل...!!

فؤادى تعقل  
أفى الحب تأمل؟!  
فتغدو وتقبل  
وفى السر تقبل  
فذاك الحبيب بوجه صبور  
وفى الحسن بين النساء لا كمل  
وفى عينيها..  
عذاب الهوى...  
ونار الجوى...  
ففي البعد يشعل  
وفيها الخدود كزهر الربيع  
يلون حمرة شفق تهال  
وممازلت أسأل...؟!

أحمد أبو بكر أحمد جاد الحق

# قاموس المصطلح النقدى

د. كاميليا صبحى

يرتكز على نظرية تخصه تماما وإنما يدور في ذلك نظريات معاصرة أخرى. وطبقاً للمفهوم الأساسي، يقوم الأدب المقارن على معطيات تنتهي للتفكير الإنساني بصورة عامة، بما أن الأدب هو أحد مكونات التراث الثقافي الإنساني. ومن هنا، فإن التاريخ النظري للأدب المقارن الذي قام على تتبع مختلف التيارات والحركات الأدبية، والتأثير، والأجناس الأدبية، والأفكار المختلفة في الأعمال، قد جعل من دارس الأدب المقارن ناقداً للفكر، وقيم تسمى بالقيم الجمالية، لذا نستطيع القول إن الفعل المعرفى لباحث الأدب المقارن هو فعل إبداعي خلاقٌ مما جعل مستوى "علمية" هذا النوع من الدراسات أقل، قياساً بمنهجية مجال الغويات أو العلوم الإنسانية الأخرى. وبمعنى الأدب المقارن إلى إلقاء الضوء على العالم الدلالي، الفردى منها والجماعى، بين مختلف الثقافات، وهى أشياء مرتبطة باللغويات وعلم اجتماع اللغة ولا تتضمن معالجتها إلا من خلال نظرية تبحث دلالات الرموز اللغوية في الخطاب.

ومن أجل تجديد النظريات الخاصة بالمقارنة فإنه يتعمى: قبول فكرة الأدب القائمة، أو التي لا تزال في طور التكوين سواء الماضي منها أم

## الأدب المقارن *Litteratura comparee*

شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدايات الأدب المقارن الذي قام في ذلك الحين على دراسة القيم الرومانسية والمثالية سواء على صعيد الدراسات الإنسانية التقليدية أو من خلال التاريخ الوضعي الذي كان يهدى في بداياته.

ويعتبر الأدب المقارن اليوم مجالاً مستيناً لدراسات تقوم على مجالات عديدة. وعلى الرغم من استقرار المبادئ القائمة عليها، إلا أن بعض الإشكاليات ما زالت تحيط به. فهو لا

الحالى، تقوم على مجالات متعددة ، كل مجال قائم وممير عن الآخر. إحياء الدراسات القائمة بشكل مباشر على السياق وما طرأ عليه من تحولات نتيجة للتدخلات النصية وما استتبعها من تفاعلات داخل النص. الاهتمام بوجود تجانس بين النظريات القائمة على تحليل ومقارنة النصوص، لاسيما تلك التى تتناول التبادل الشكلى والتعبيرى والدلالى للخصائص الأدبية.

ولا ينقص الدراسات المقارنة القائمة على الرموز اللغوية الفكر المنهجى، وإن كانت مازالت طبقاً لخواص سوسير وجيلمسلاف يرتكز فعل المقارنة على دلالات الرمز اللغوى المتعددة بين مختلف اللغات. هذه الدلالات هي التي تشكل بنية النص.

ويتمثل هذا النوع من المقارنة الحقيقية تحولاً معرفياً. فقد أصبح هناك علاقة مزدوجة بين الذات العارفة، الموضوع محل المعرفة والمقارنة، تقوم من ناحية على الاستدلال بنعماج قد تكون صحيحة أو خاطئة، ممكنة أو محتملة، ويتبين هذا الاستدلال فصل وربط استكشافى للأشياء محل الدراسة المقارنة، ترتكز على حقل يحثى مختار. وعلى كفأة مرجعية قادرة على التطور.

وعلى هذا، فإن إشكاليات مقارنة "الأفعال الأدبية" من خلال الرموز اللغوية تتعلق بالعلاقات الوظيفية بين هذه الرموز، فإذا قارنا بين شيئاً وشيئاً، سوف نجد أن هناك أمراً معرفياً يجمعهما، أو يفرق بينهما. من الناحية النظرية، سيكون موضوع فعل المقارنة عبارة عن صور "تطبيقية" للأشياء موجودة بالفعل، تحددها الذات العارفة التي يقوم عليها وبالتالي عبء "خلق" أى مقارن.

إذ نستطيع القول إن مقارنة الرموز اللغوية، قد اكتسبت الدراسات الأدبية جانبًا عقلانياً رمزاً تفصيلاً لا غنى عنه في مجال المقارنة.

### Commotation تضمين

"التضمين هو إكساب النص مكونات ذات دلالة تحدث تأثيرات داخلية، يكون لها معنى منفصل عن المعنى النابع من الطبيعة السردية للنص، كما إنها تختلف عن المعنى العرضي النابع من تفرد القائل ذاته، وعن المعنى الطبيعى النابع من الناحية الطبيعية".

وبهذا ، نستطيع القول من خلال ما تبقى لنا من معنى، أن فهم التضمين يعتمد على الرموز اللغوية للفضاء النصي ، والتي تدور في تلك ما تقصه أو تقوله الشخصيات الفاعلة.

فالتضمين يرجعنا فعلياً لكل ما هو ذاتى داخلى نابع من القول.

فحينما يكون هناك مواضيع لها صفة الـ "تابو" ولا يتم التطرق إليها عن بعد خلال الحديث، فذلك لأن المعنى الواضح لهذه المواضيع مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتأثيرات تضمينية، فعلى سبيل المثال، لا سبيل للحديث عن العصب فى ظل الثقافة الفرنسية دون أن يكون هناك ضمنياً حديث عن المغازلة، وبالمثل، لا حديث عن الجنس، دون أن يكون هناك بعد إباحى للموضوع، وفي بعض الثقافات، مستحيل أن نتحدث عن إله دون أن نستحضره فكانتنا بالتحدث عنه

قد استحضرناه.

وتدعونا هذه الملاحظة لإجراء تحليل شكلي لظاهرة التضمين في بعدها المتعلقة بالإشارات بوجه عام، ولتحليل عالماً ممكناً فيه تكوين دال لظاهرة أو حدث بحيث يصبح سبب بمعناه الواسع، لفنة من المعنى تأخذ اسم هذا الحديث، ثم تقدم كأثر للمعنى. هذا "السبب" هو مضمون في حد ذاته، أما تلك الفئة الداخلية، فهي "دلاته المختلفة".

ويعرف جورج مونان التضمين بأنه "كل مالاً ينتمي لخبرة كافة المستخدمين عند استعمال كلمة في لغة من اللغات، أى إنه يعتمد بصفة خاصة على الحالة الانفعالية لمستخدم أو متلقى الإشارات. فكلمة "قطار" على سبيل المثال يمكن أن تفهم على ثلاثة مستويات مختلفة: فهناك الحقيقة اللغوية للكلمة، فالقطار مجموعة عربات تشدّها قاطرة رئيسية. ولكن بالنسبة للبعض الآخر قد يعبر عن جو مفعم بالسعادة لارتباطه بالسفر والرحلات، بينما هو مرتبط بالنسبة لفنة ثالثة يذكرى كارثة أو برتابة الرحلة اليومية من المنزل إلى العمل.

فالى جانب المعنى المباشر المورد للكلمة، والذى غالباً ما يكون واحداً بالنسبة للجميع يأتى الإيقاً ليضيف له بعضاً جديداً. وينصعه فى إطار ما ويثيره بالأفكار الثانوية والصور التفصيلية والانطباعات المختلفة.. أى إنه يضفي على الإشارة اللغوية قيمةً موحيةً كما قال تعالى.

ويستند بعض اللغويين لأصول منطقية في تعريفهم للتضمين، ويررون أنه أقرب للتعريف استناداً للفهم. أو هو "تعريف مكثف" بمعنى إنه مجموعة الخصائص المتعلقة بالمفهوم أو بالدلالة محل التعريف، خلافاً للمعنى المباشر الذي يعدّ تعريفاً من خلال مجموعة الأشياء التي يرجعن لها المفهوم أو المدلول.

أما جيلمسلاف فيرى إنه: "فى حالة اللغة العادية، تتعارض الأفكار التضمينية بصفة مستمرة، ولا يقوم التضمين على مجرد ملامح فردية، وإنما يرتكز أيضاً على عوامل ثقافية واجتماعية وتاريخية إلخ. ويمكن اعتباره محتوىً تعبّر عنه اللغة المباشرة" ومن ثم، لا يعد التضمين لغة. وإنما يكون نموذجه التعبيري مزيجاً من المحتوى والتعبير المباشر للغة ما.

فعلى سبيل المثال، تعنى كلمة "ثور وكلب" بالنسبة لأغلب الفرنسيين "حيوانات".

وبمثل ما تتضمن فكرة "القوة والصبر" يمكن أن تتضمن أيضاً فكرة "البطء والمحدودية" بالنسبة للثور. أما بالنسبة للكلب، فهي تتضمن أفكاراً مثل "الإخلاص والود".

وبالمثل، نجد أنَّ "بقرة وكبش وبيك" تحتوى على حد كبير على مضمونين مشتركة ذات طابع ثقافيٍّ لتكافؤ معناها المباشر بالنسبة للجميع. أما معناها التضميني فيختلف باختلاف المجتمعات، فإذا كانت الكلمة "بيك" لا تحمل بشكل عام تضميناً خاصاً، إلا أنَّ الكلمة "كلب" في بعض المجتمعات قد تنم عن الوضاعة. ويرى تودوروف أنَّ الفارق بين المعنى المباشر والمعنى التضميني ما زال محل لبس.

وعلى أية حال. تعد مسألة التضمين مهمة سواء في مجال الشعر أو الاستخدامات اليومية للغة.

أما فيما يتعلق بالناوحي العلمية والتقنية فمسألة التضمين تكاد تكون غير واردة. وقد تناول جورج مونان مسألة التضمين في "الترجمة" ولكن ما خلص إليه يمكن تطبيقه على اللغة بصفة عامة. فهو يقول "سواء أسميناه تضميناً أو لا، وسواء ارتبط بالأسلوبية أم بدلالة المعانى أم بشئ آخر، أو اعتبرناه متواحداً مع الدلالة أو مضافاً إليها فهناك قيم خاصة لغة تنبئ بالمستمع عن المتحدث: عن شخصيته، وفتئت الاجتماعية، بل وأصوله الجغرافية وحالته النفسية، فالتضمين أيا كان تصنيفه، وفتنته وأيا كانت تسميتها، هو جزء لا يتجزأ من اللغة، وعليها أن نترجمة مثل المعنى المباشر".

ويرى بارت وجوياس "ضرورة القيام بتدرис هذه التضمينات، ولا سيما إذا أمننا بوجود لغة تضمنية تقابل القيمة الأسطورية والعملية للغة المعنى المباشر. ذلك أن المجتمعات تقوم دائعاً من خلال النظام الأولى الذي تتبعه لها اللغة، بتضمية نظم ثانوية معلنة وأحياناً غير معلنة، تنتهي لانشروعولوجيا تاريخية حقيقة".

وبصفة عامّة. نستطيع القول إن جميع اللغات الطبيعية، هي دعامة لنظام تضميّني أو أكثر، يشتهرُ فيه كل أو جزءٍ من هذا المجتمع وهو يظهر أيدلوجياتِ الخاصة وأساطيره الجماعية، وهي أشياء لا تستطيع اللغة أن تتفاوض عنها من خلال الثقافة السائدة أو الكامنة.

فتعريف فرنسا جغرافياً بأنها "سداسية الشكل" يحمل عند الفرنسيين على سبيل المثال تضميّناً بالتوازن والمركزية والتجانس. بينما يحمل للبعض الآخر تضميّناً يفيد الصفر والقومية. وهو أمر لا يعتمد على تنوعاتٍ فردية أو انفعالية بقدر ما يعتمد على أشياء ثابتة في الثقافات السائدة.

## سياق Contexte

١ - السياق هو الوسط اللغوى للنص، أي أنه مجموعة العناصر الحقيقية الموجودة داخل النص أو تقع في إطاره بشكل عام، وتنتهي العوامل التي تحدد ملامح هذا الوجود وشكله ووظيفته ومعنى له هذا السياق الملائم للموضوع، ففى الحوار التالى على سبيل المثال:

"هل لديك مسألة؟"

نعم لقد اشتريت واحدة

تكون كلمة "اشتريت" هي الملائمة لأنها حددت لنا معنى غسالة.

٢ - أما في الانجليزية، فالسياق هو البيئة سواء كانت لغوية أو غير لغوية، التي تتكون فيها وحدة ما، أو تستقبل فيها المعانى ، طبقاً لما قاله كل من بلوم فيلد وميلر وبوريتو. ومن هنا فهي تشتمل أيضاً على معنى "الموقف". وبالتالي يمكن أن نميز بين سياقين. سياق لغوى وسياق خاص بالملوك.

٣ - أما جاكوبسون فيرى أن السياق هو معادل للمرجع مع امتداده بعدم وضوح معنى هذه الكلمة ، طبقاً لمصطلحاته، ترددنا الوظيفة المرجعية إلى

السياق الذي يمكن أن يكون لغويًا أو واقعًا خارج نطاق اللغة.

ومع هذا، تبقى بعض الملاحظات:  
يفضل الأخذ بالتعريف الأول. واستخدام كلمتي سياق و موقف بالنسبة  
للتعریف الثاني، ورجع بالتنسیق للتعريف الثالث، وبعد التعريف الأول هو  
الأكثر شيوعاً لدى المنهجين ، ففي عبارة مثل: سوف أخذ الترام، أو سوم أخذ  
قدحاً من القهوة ، يساهم الوسط اللغوي في إبراز معنى الفعل أخذ.

أما في مجال المسوبيات فالسياق السمعي يأخذ أهمية خاصة لأن التقاط  
الأصوات يحدث تفاعلاً فيما بينها. فالخصائص التي تكتسبها وحدة صوتية ما، أو  
تبعد للأصوات المحيطة بها، إضافة إلى موقعها في المقطع من حيث النبرة أو  
الإيقاع والنغم يسمم في حسن نطقها.

أما القواعد النحوية فتفرق بين القواعد المنفصلة عن السياق؛ وتلك التي  
تعتمد بشكل مباشر عليه.

ويمكن استغلال السياق الواضح في النص في التنظيم النصي الداخلي  
للخطاب لاسيما حينما يحيد بعض العوامل في النص أو في القول، أو حينما  
 يجعلها فاعلة مرة أخرى. وتتبين مثل هذه العمليات الفرصة لإبراز الملامع  
الداخلية للنص (مثل الأقوال التي تجيء على لسان أحد، والأشياء الرمزية،  
والتعليقات) التي تعد أشكالاً تأويلية في النص ذاته.

## التأويلية (تأويل الرموز)tigue Hermene

ترتكز "الهيرومانوطيقا" على تأويل النصوص لاسيما الفلسفية منها  
والدينية، وعلى تأويل الظواهر التي تعد في حد ذاتها رموزاً وتشترك مع علم  
الرموز والإشارات في محاولة وضع نظرية عامة للدلائل. أما أساسها العلمي  
فيوضحفارقتناول.

إذ يرتكز علم الرموز والإشارات على تحليل الأشكال (بصرف النظر عن  
الجوهر) التي يظهر من خلالها المعنى بصورة عامة من خلال البناء الملائم لكل  
وحدة دالة. ومن هذا المنطلق يكتسب علم الرموز والإشارات طابعه العلمي.

ولكن بما أن كل شكل يرتبط ارتباطاً وثيقاً بجوهر ما من خلال المعنى، فإن  
الإشارة تتضمن دائمًا في أن واحد عمومية هذا الشكل من ناحية، وخصوصية  
الدلالة عند الاستخدام من ناحية أخرى. فهي القول غير المنطوق والحدث الذي  
يتفرد به المعنى، والذي يتكون من الشكل والمفهوم في آن واحد. وهذا هو ما  
تقوم عليه التأويلية فيما تسميه بالإدراك.

فعلى عكس علم الرموز والإشارات تستمد الهيرمانوطيقا تفسيرها من خلال  
موضوعها أو القول الخاص بها والذي يكون منفرداً في كل مرة، وهي تمثل ما  
أسماه لييفي شتراوس "بديل للنحو الأصلي أو تنويعاته، دون أن يكون لها صلة  
العلمية".

والهيرومانوطيقا (أو التأويلية) تقع بهذا في مفترق الطرق التي تقاطع  
فيها الحالات اللغوية من جانب ، وتلك التي تتجاوز نطاق اللغويات بما فيه من  
مفاهيم لا تخضع لشكل من الأشكال المرجعية أو المواضيع الخطابية من جانب

آخر ، فتفضي حدا بهذا بين ما هو من قبيل النظرية التوليدية، وما يمكن أن يصبح نظرية لتكوين المعنى.

وتجدر باللحظة أنه يتعمق التمييز بين المشروع الفلسفى الذى تتركز عليه التأويلية التى ارسى دعائهما شلير ماشير ثم يديلثى، والبحث العلمى لعايير جواز القبول الخاصة بالمعانى التى تستحضر من النص، بينما يمكن لنظرية الرموز والإشارات أن تأتى بمعايير لتقييم درجة مقبولية واستساغة تفسيرات النص بما لدى إنتاجية الدلالات من الجمل والعبارات.

كما أن المحتوى الاجتماعى التارىخى لنص من شأنه أن يكون محل دراسة علمية لعلم الرموز والإشارات والعلوم الاجتماعية التابعة له.

### تأويل (تفسير) InterPratation

تقوم نظرية الرموز والإشارات على وصف عملية إنتاج وتفسير المعنى.

ويأخذ مكونها التوليدى فى الاعتبار إعادة إنتاج المعنى من خلال القراءة، بحيث يربط بين العبارات ومضمونها مما يتبع الفرمصة لوجود نماذج عدة للمعنى ترجع لقدرة القائل والشئ الذى يقوله. والجانبان مكملان لبعضهما البعض. وبالتالي لا يكون المضمون بالضرورة مجرد نسخة من العبارة الواردة فى النص أو القول.

### ال فعل التأويلى (Faire) InterPratatif

إن ما يمكن تصنيفه بأنه مطابق للواقع يبدو لنا في الحقيقة أضيق من أن يمكننا من إدراك التفسيرات التى يتبعها هنا نص علمي، فالمطابق للواقع أشبه بنوع من مباحثات العلوم يكون فيها التمييز بين ما هو موجود بالفعل وما يبدو الأمر عليه أمر فعلا.

وفيما يبدو لنا، يمكن ايجاد مفهوم أكثر عمومية إذا وازينا بين الفعل التفسيري والنتيجة التى سنصل إليها. من اتباع المثل المقترن للعلاقة بين ما نقترب به من معنى. وما نجده بالفعل فى المعجم ومن هنا ، يصبح الفعل التفسيري أسلوباً متاحاً للمرسل، له علاقة ببنظام قيمى ما.

وتقوم النصوص العملية التجريبية بالبحث فى مضامين الموضوع وفي القادة التى تعود منه. وبالتالي، يقوم المرسل الذى يحكم على الأمر. بعمارة الفعل التأويلى ويبحث مدى مقوليته والتفع العائد منه، أو يقر بأنه لا يضيف جديداً.

وقد يختلف الأمر بالنسبة لثقافات أخرى نظراً لاختلاف مفهوم القرب من الواقع علم، سبيل المثال.

جسد آخر وحيد:

## أصوات القص

### د. مصطفى الضبع

الطريقة التي تعبّر عنـه فالنـص القديـم ربما يـعول كثـيرـاً عـلـى المـضـمـونـ، عـلـى هـدـفـ يـسـعـي إـلـيـهـ، وـالـكـلـمـةـ إـذـتـنـتـقـ تـمـوتـ وـلـاـ يـبـقـيـ إـلـيـ أـثـرـهـ، فـيـ الـوقـتـ الـذـيـ تـتـجـدـدـ فـيـ حـيـاةـ الـكـلـمـةـ الـمـكـتـوـبـ اـتـىـ تـحـفـرـ لـنـفـسـهـ أـثـرـاـ مـحـفـوظـاـ.. أـقـولـ ثـمـةـ تـعـاـسـ بـيـنـ النـصـيـنـ الشـهـرـزـادـيـ حـيـنـ تـحـاوـلـ شـهـرـزـادـ أـنـ تـجـعـلـ مـنـ الـقصـ وـسـيـلـةـ لـحـمـاـيـةـ كـيـانـهـاـ هـذـاـ الـكـيـانـ الـمـؤـسـسـ عـلـىـ حـمـاـيـةـ الـجـسـدـ أـوـلـاـ فـإـذـاـ هـىـ تـجـحـتـ فـىـ أـنـ تـحـمـىـ هـذـاـ الـجـسـدـ فـقـدـ حـفـظـتـ هـذـاـ الـكـيـانـ وـاسـطـاعـتـ أـنـ تـكـوـنـ ذـلـكـ الشـخـصـ الـمـتـمـيرـ الـذـيـ يـقـفـ فـيـ وـجـهـ الـآخـرـ المـخـادـ)ـ وـالـنـصـ الـحـدـيثـ الـمـكـتـوـبـ مـنـ لـدـنـ اـمـرـأـ هـىـ شـخـصـيـةـ تـتـمـاسـ مـعـ شـهـرـزـادـ وـيـتـمـثـلـ التـمـاسـ فـيـ هـذـاـ الـالـتـقاءـ الـذـيـ يـتـجـاـزـ حـدـ الـجـنـسـ الـواـحـدـ إـلـىـ الـهـدـفـ الـواـحـدـ مـعـ اـخـتـلـافـ طـبـيـعـةـ الـمـضـادـ وـتـعـدـدـهـ فـيـ النـصـ الـحـدـيثـ الـمـكـتـوـبـ فـيـ مـقـابـلـ اـقـتـصـاءـ فـيـ النـصـ الـقـدـيمـ الشـهـرـزـادـيـ عـلـىـ وـاحـدـ فـقـطـ (ـشـهـرـيـارـ)،ـ وـالـتـعـدـدـ فـيـ النـصـ الـحـدـيثـ يـفـرـضـ أـوـ بـالـأـخـرىـ يـجـعـلـ شـهـرـزـادـ الـمـتـعـدـدـ أـيـضاـ تـسـتـخـدـمـ تـقـنيـاتـ مـخـتـلـفةـ وـمـتـعـدـدةـ مـنـ أـجـلـ تـحـقـيقـ رسـالـةـ النـصـ الـقـصـصـيـ عـنـهـاـ وـمـحاـوـلـةـ سـبـرـ أـفـوارـ الـآخـرـ بـغـيـةـ حـمـاـيـةـ الـكـيـانـ الـذـائـتـيـ مـنـ طـفـيـانـهـ وـهـىـ رـسـالـةـ مـشـروـعـةـ

ثـمـةـ ماـ يـمـكـنـيـ أـنـ أـسـمـيـ هـاجـسـاـ اـسـتـشـعـرـهـ عـنـدـمـاـ اـقـرـأـ عـمـلاـ لـإـحـدـيـ الـكـاتـبـاتـ،ـ يـحـدـثـ هـذـاـ عـلـىـ الرـغـمـ مـنـ أـنـنـىـ لـسـتـ مـقـرـأـ إـلـىـ حـدـ كـبـيرـ بـكـتـابـ نـسـاثـيـةـ وـأـخـرـيـ رـجـولـيـةـ وـإـنـماـ الـكـتـابـ عـنـدـىـ عـمـلـ إـبـادـعـيـ يـعـبـرـ عـنـ الـإـنـسـانـ،ـ هـىـ فـنـ مـضـافـ إـلـيـ شـعـورـ صـاحـبـ أـيـاـ كـانـ جـنـسـهـ،ـ لـذـاـ فـانـنـىـ لـأـعـوـلـ كـثـيرـاـ عـلـىـ مـصـطـلـعـ الـكـتـابـةـ النـسـاثـيـةـ وـمـضـادـهـ،ـ فـلـيـسـ صـحـيـحـاـ أـنـ الـرـأـةـ أـكـثـرـ قـدـرـةـ عـلـىـ الـكـتـابـةـ عـنـ الـرـأـةـ وـالـعـكـسـ صـحـيـحـ،ـ وـمـعـ ذـلـكـ يـظـلـ الـهـاجـسـ مـسيـطـراـ وـهـوـ أـنـ كـلـ صـوـتـ نـسـاثـيـ يـتـمـاسـ مـعـ صـوـتـ شـهـرـزـادـ بـدرـجـةـ أـوـ بـأـخـرـىـ،ـ تـتـطـوـرـ أـشـكـالـ الـكـتـابـةـ وـأـسـالـيـبـهـاـ وـتـتـغـيـرـ وـسـائـلـ الـتـوـصـيـلـ وـالتـلـقـيـ ولكنـ يـظـلـ هـذـاـ التـمـاسـ مـعـ اـحـتـفـاظـ النـصـ الـشـفـوـيـ الـشـهـرـزـادـيـ بـخـصـوصـيـتـهـ وـاحـتـفـاظـ النـصـ الـمـكـتـوـبـ بـمـاـ يـمـيزـهـ عـنـ غـيـرـهـ مـنـ النـصـوـمـ..ـ قـدـ يـجـمـعـ النـصـيـنـ هـمـ إـنـسـانـيـ وـاحـدـ تـخـلـفـ

فالاًدَبُ فِي بَعْضِ جَوَابِهِ مَا هُوَ إِلَّا نُوْعٌ مِنَ الْمَقَاؤِمَةِ عَلَى مَسْتَوَيَاتِ شَتِّي وَشَكِّلِيْنِ أَشْكَالِ الْهَرُوبِ مِنْ مَعْوِقَاتِ مُتَعَدِّدَةِ مُتَبَاينَةِ هُنَّا كَانُ النَّصُونُ الْحَدِيثُ مَحاوِلاً اسْتِخْدَامَ مَجْمُوعَةِ مِنَ التَّقْدِيَاتِ لِلتَّوْصِيلِ أَوْ بِمَعْنَى أَخْرِ مُسْتَثْمِرِ كُلِّ طَاقَاتِ النَّصِّ الْمَكْتُوبِ وَعَنَاصِرِهِ جَمِيعِهَا مِنْ أَجْلِ تَحْقِيقِ هَذِهِ وَأَمَانَتِنَا مَجْمُوعَةٌ يُمْكِنُنَا مِنْ خَلْلِ التَّوقُفِ عَنْدِ مَجْمُوعَةِ مِنْ عَنَاصِرِهَا الَّتِي تَدْفَعُ بِهَا بِغَيْرِهِ استِثْمَارَ هَذِهِ الطَّاقَةِ وَهِيَ "جَسَدٌ أَخْرِ وَحِيدٌ" لِلْكَاتِبَةِ رَانِيَةِ خَلَافٍ. وَهِيَ مَجْمُوعَةٌ مِنَ الْقَصْصِ الْمُتَفَوِّتَةِ فِي الطَّولِ وَالْقَصْرِ وَالَّتِي يَمْلِي عَدَدَهَا إِلَى إِلْثَانِي عَشَرَةَ قَصَّةٍ وَيَضْعُنَا عَنْوَانَهَا أَمَامَ هَذَا الشَّكْلِ مِنْ حَمَالَةِ الدَّازِّ لِنَفْسِهَا بِدَائِيَةِ الْجَسَدِ الَّذِي يَكُونُ هَمَّا مُفْكِرًا فِيهِ إِذَا يَسْتَهْزُوْنَ عَلَى التَّفْكِيرِ مِنْ لَدُنْ صَاحِبِهِ (جَسَدٌ أَخْرِ وَحِيدٌ) وَهُوَ عَنْوَانٌ يَبْدِأُ بِأَنْ يَحَاوِلَ اخْتِرَالَ الْأَجْسَادِ جَمِيعًا فِي جَسَدٍ (الْفَظُّ مُفَرِّدٌ نَكْرَةٌ يَبْنِيُ عَنْ عَوْمَوْيَةِ تَحْصِلُ إِلَى حَدِ الْمُطْلَقِ) وَلِفَظُّ (أَخْرِ) يَكُنْ اعْتِبَارَهُ مُضَافًا إِلَيْهِ مَا يَجْعَلُ هَذَا الْأَخْرِ الْمُخْتَلِفَ لِيُسَيِّدَ عَنْ صَوْتِ الرَّاوِي فِي نَصَوْمِ الْمَجْمُوعَةِ وَكَذَلِكَ يَكُنْ اعْتِبَارَ لِفَظٍ (أَخْرِ) صَفَةً لِلْجَسَدِ وَهِيَ صَفَةٌ تَعْنِي الْمَلَازِمَةَ مَا يَجْعَلُ هَذَا الْجَسَدَ سَفَارِيًّا إِلَى حَدِ بَعْدِ الْمَصْوَتِ الْمُتَضَمِّنِ فِي النَّصِّ، وَيَظْهُرُ الْمَصْوَتُ مَرَاقِبًا أَوْ مَتَعَاطِفًا مَعَ هَذَا الْأَخْرِ وَفِي كُلِّ الْحَالَتَيْنِ يَؤْهِلُ لِفَظٍ آخَرَ لِفَظِ الْجَسَدِ لِيُكَوِّنَ مُبْتَدًّا مُخْبِرًّا عَنِ الْوَحْدَةِ (وَحِيدٌ) وَهُوَ لِفَظٌ يَجْعَلُ مِنَ الدَّازِّ وَالْأَخْرِ مَجَمِعَتِيْنِ فِي هَذِهِ الْوَحْدَةِ هَمَّا يَشِيرُ إِلَى أَنَّ الْجَسَدَ يَحَاوِلُ أَنْ يَحْمِيَ نَفْسَهُ مِنَ الْوَحْدَةِ، مِنْ هَذَا الْقِيَدِ الَّذِي يَحْدِمُ مِنْ تَفَاعُلِ الدَّازِّ مَعَ الْأَخْرِيْنِ إِذَا يَقِيدُ الدَّازِّ عَازِلًا لَهَا عَنِ حَيَاتِهَا الْطَّبِيعِيَّةِ.

وَلَا يَتَوقفُ الْأَمْرُ أَمْرَ الدَّازِّ الْمُتَجَسِّدَ فِي مَحاوِلَتِهَا الْفَرُوجُ أَوْ إِدْرَاكُ مَا هِيَ فِيهِ عَنْدَ الْعَنْوَانِ وَلَكِنَّهُ يَبْنِيَ تَفْصِيْلَهُ إِلَى نَصَوْمِ الْمَجْمُوعَةِ. فَالْجَسَدُ عَنْصُرُ أَسَاسِ مِنْ نَسْبِيَّ النَّصَوْمِ سَوَاءَ النَّصَوْمُ الْمَوازِيَّةِ الْعَنْوَانِيَّةِ أَوِ النَّصَوْمُ الْمَتَوْنِ . فَعَنَّا وَيْنِ قَمِّصُنِ الْمَجْمُوعَةِ تَشِيرُ بِصُورَةٍ أَوْ بِآخِرِيِّ إِلَى الْجَسَدِ فَنَجْدَهُ بِصُورَةٍ مُبَاشِرَةٍ فِي (جَسَدٌ - جَسَدٌ أَخْرِ وَحِيدٌ - تَنَاسُخَاتٍ) أَوْ بِصُورَةٍ غَيْرِ مُبَاشِرَةٍ (أَرْقَصُ فِيَنْتَابِيَّنِ الْجَنُونِ) وَذَلِكَ مِنْ خَلْلِ قُلْعَ الرَّقْصِ الَّذِي يَشِيرُ بِصُورَةٍ حَادَّةٍ إِلَى الْجَسَدِ ذَلِكَ الَّذِي يَتَأَسِّسُ عَلَيْهِ فَعْلُ الرَّقْصِ.

وَالْجَسَدُ فِي الْمَجْمُوعَةِ لَا يَتَوقفُ عَنْ كُونِهِ مَوْضِعًا سَرِيدِيًّا مَحْكِيًّا عَنْهُ وَإِنَّمَا يَتَعَدِّدُ هَذَا الدُّورُ إِلَى كُونِهِ تَقْنِيَّةً دَاخِلِيَّةً فِي نَسْبِيَّ النَّصِّ الْمُنْتَجِ لِدَلَالِتَهِ وَرَمْوزِهِ فَالْكَاتِبَةُ الْجَسِيدِيَّةُ (إِنْ صَحَ الْأَسْطُولَاجِيَّ) تَعْتَمِدُ الْمَنْظُورُ الْبَصِيرِيُّ إِذَا يَتَحَولُ الْمَشَهُدُ السَّرِيدِيُّ إِلَى صُورَةٍ تَنَبَّئُنِيَّةً مِنْ مَجْمُوعَةِ مِنَ الْعَنَاصِرِ التَّعْبِيرِيَّةِ وَيَبْدُو هَذَا وَاضْحَانَامُ الْوَضْوَحِ مِنْ خَلْلِ مَا يَظْهُرُهُ النَّصِّ مِنْ صُورَةٍ مَجَسِّدَةٍ (الْجَنُونُ الْأَذِيَّالُ تَرَى وَتَحْسُ) صَ ٩ وَهِيَ صُورَةٌ تَتَوَزَّعُ عَبْرِ قَصْصِ الْمَجْمُوعَةِ بِصُورَةٍ وَاضْعَاضَةٍ:

أَعْرُفُ أَنَّ لِلْمَيَاهِ أَصَابِعَ تَدَغُّدُ الْجَسَدَ الْمَتَكَلِّلَ فِيَصْحَحُو مِنْ جَدِيدٍ) صَ ١٢

(أَفْتَحْ صَدَرَكِ .. دَعْ الْمُوسِيَقِيَّ تَنْسَكِبْ فِيهِ حَتَّى تَحْصِلَ إِلَى قَدِيمِكِ) صَ ١٥

وَهِيَ صُورَةٌ تَجْعَلُ لَهُنَّا الْمَجَازَ وَتَرَاكِيَّبَهُ سَارِيَّةً بِشَكْلٍ وَاضْعَاضَ مَا يَوْحِيُ بِأَنَّ الْعَالَمَ يَنْقَسِمُ فِي رَحْلَةٍ تَقْدِمُ إِلَى قَسْمَيْنِ مُتَلَازِمَيْنِ :

(الْمَجَازُ وَالْحَقِيقَةُ) وَأَنَّ الْأَوَّلَ (الْمَجَازُ) يَسْتَخْدِمُ بِدَرْجَةٍ مَا لِتَوْضِيْعِهِ مَا اسْتَغْلَقَ مِنَ الْقَسْمِ الثَّانِيِّ، فَالْعَالَمُ الْحَقِيقِيُّ لَيْسَ وَاضْحَى بِصُورَةٍ كَافِيَّةً لِاسْتِعْيَابِهِ وَمِنْ

ثم تمثله بشكل حقيقى مما يلجم الذات أن تسعى إلى المجاز الذى هو أكثر وضوحاً وإبانته وإذا كان العالم资料ي مثلاً بصورة حاضرة مرتئية فإن المجاز يمكن هناك في العالم الغائب غير المدرك إلا بقوة الخيال مما يشير إلى أن عنصر المحضور الحقيقى للكون لا يتم إلا باستدعاء عناصر الغياب وأن ما هو واضح ومفهوم مغيب لا يتضمن مما يجب استخدام قوة مضاعفة لإدراك العالم وفهمه وحماية الذات من المجهول.

ولا يتوقف الأمر في استخدام طاقات القص التعبيرية لخدمة عالم النص، والتعبير عن العالم لا يتوقف عند هذا الحد وإنما تضمن النصوص أمام مجموعة من التقنيات التي تسعى إلى تأكيد هذه المعانى وتأسيس مجموعة من الدلالات ومن هذه التقنيات:

#### ١ - الأسهالك السردى:

تبعد حركة السرد في معظم النصوص بجملة طويلة نسبياً (أعرف أنتى حينما أريد أن أجرب سأجرب هكذا ببساطة من تلقاء نفسى دون أن يدفعنى أحد لذلك لكننى أريد أن أسألك أنت...) ص٩.

- (أتراوى أفعل ذلك كثيراً أم أنها فقط بعض الظنون تنتابنى من حين لآخر؟) ص٧

- قال لي: إن المصخور التى ترینها تتمدد فى استرخاء على فراش أصفر ناعم يأتى يوم تتفقّت فيه لتنجب أحجاراً صافية تمارس اللعب فى هدوء) ص٥.

- (يجلس فى غرفة ضيقه مستطيلة الشكل يتسرّب إليها ضوء خافت من نافذة علوية موارية) ص٧.

وهي استهلالات بهذه الوضعيّة تعد خيوطاً سردية مع المتلقى فهي لا تتركه، إلا وهو في عمق النص. فمن الملاحظ أنها بدايات سردية في معظمها وليس وصفية فهي لا تعطى المتلقى الفرصة لأن العالم وأن يحتويه العالم أيضاً من خلال هذه الوضعيّة الاستهلالية.

وهي جمل من شأنها أيضاً أن تشى بما هو كامن في نفس الرواوى من أحداث مكتومة تجعل السرد عملية تتجرّب بمجرد الإعلان عنها أو البدء فيها. فالأشياء التي يظن المتلقى أنها ثابتة وراسخة في بداية السرد سرعان ما تتزعزع وتتفكك فـ بالإرادة المزعومة في الاستهلال الأول لا تفتّ أن تدمّر فالراوى لا يملك الإرادة التي أعلن عنها في البداية وها هو يحتاج إلى سؤال الآخر لإحداث ماظن إن يمتلك الإرادة لفعله.

والصخور التي قد نظن أنها صلدة في الاستهلال الثالث سوف يفعل الزمن فيها فعله حتى يجعلها تتفقّت إلى أحجار صافية والجالبس في الغرفة المستطيلة لا يمارس فعل الجلوس في هدوء ولكن ثمة ضوء يخترق عليه المكان ضوء من نافذة علوية كوهى بأن المكان مجرد سجن وليس مكاناً طبيعياً.

وهكذا لا تكون الاستهلالات مجرد حرّكات افتتاحية للسرد تمهي، ذهن المتلقى للدخول في هذا العالم وإنما هي عناصر تعد خيوطاً أساسية في عملية السرد.

## ٢ - غياب الحدث:

لا تهتم قصص المجموعة بمعظمها بتقديم حدث سري بالمعنى التقليدي للكلمة وإنما يأتي غياب هذا الحدث مشعرًا المتلقى بأن هذا العالم ما هو إلا نتيجة لأحداث سابقة لم يشارك الأشخاص في صنعها وإنما هم واقعون تحت وطأة هذه الأحداث في نتائجها سواء كانت سلبية أم إيجابية، والمتلقي يشعر أن ثمة أحداثاً قد وقعت قبل دخوله مسرح القصص مما يتربّط عليه إحساسه بأن دوره ليس فعالاً في صنع الأحداث وإنما يتوقف الأمر على تلقيه ما يحدث للشخصوص المروي عنهم . إذ عليه أن يتقبلهم بصورة شبه قدرية في بعض الأحيان.

ويترتب على غياب الحدث غياب ملامع الزمان والمكان بالمعنى التقليدي أيضاً ولا تكاد تلمع أيَّة سمات واضحة لمكان مطروح بصورة مباشرة إلا في قصة (الإنفلات) وكان الإنفلات فيها ليس وقفاً على الموضوع ولكنَّه إنفلات مكانى إذ يظهر المكان فيها منفلتاً من سياق القصص الأخرى التي تغيب فيها ملامع المكان والقصة تبدأ في إظهار عنصر مكانى :

(أخذت الشرفة الحديدية - وقد أصاب المدُّ بعض قضبانها المتراسمة فتحولت إلى أخضر شائب هش - تتأرجح يفعل الهواء البارد .. الشرفة الحديدية تطل على نهر ترقد مياهه في سكينة) ص. ٧٧

ففي متواillية مكانية يعلن المكان عن نفسه ظهور الشرفة يؤدى إلى ظهور النهر والنهر يؤدى لظهور القوارب والناس الذين يضحكون ويملؤن أنفواهم بالهواء البارد (عند نهاية القارب الخشبي يوجد مكان خال) ص. ٧٧ . والنسم يهتم كثيراً بهذا المكان الحالى الذى تغادره الموجة ويبقى (دجوه كثيرة غادرته وبقى وحيداً) ص. ٧٧

ولأن المكان يلعب دوراً بطيئاً ذا أبعاد إنسانية واضحة (القارب الخشبي يتململ في جلسته..) ص. ٧٨

فلم يكن المكان مقصوداً لذاته وإنما يعنِّيه طاقة دلالية واضحة من خلال عناصره التي يوضحها النص، وفي إطار هذا المكان الذي يمكننا أن نسميه مكان القص فإنها يمكننا أن نستطلع مكاناً آخر وهو ما نسميه قصة المكان وهو مكان محكم عنه في قصة (تناسخات) والقصة لا تكتفى بالحديث عن مكان معين تبدأ تفاصيله في الموضوع منذ بداية النص وأعني تحديداً من النص المقتبس الذي يتوسط المسافة بين العنوان واستهلال النص وهو النص المقتبس من الشاعر كيتس.

(.. هناك في رمال الصحراء) ص. ٥ وإنما يمتد ظهور المكان إلى نهاية النص حيث أنها القصة الوحيدة بين قصص المجموعة التي تزيل بمكان محمد (الواحدات البحرية - يوليو ٩٥) ومروراً بما يوحى بأن هناك مكاناً يدخله السارد للمرة الأولى مكان قادر على أن يولد مشاعر شتى تدفع عملية السرد أن تقوم وأن تتم في سياقها الذي يطرحه النص، أن السارد يقدم مادة تصلح للقيام بدور إخبارى عن هذا المكان الذي يتحول إلى حدث في ذاته أو إلى مجموعة متراكمة من الأحداث التي يراها السارد قارة فيه، والسارد ههنا يلتقي مع المتلقى إذ يشعره

بمفاجأة من نوع ما يطرحها المكان حاول رؤيتها ويبعدوا هذا واضحاً من خلال استعراض السارد للحدث المكاني (أنقلب حولي .. ياه.. كل هذه الأحجار .. يا إلهي كم عانيت من الوحدة في أثناء الليل..) ص ١٩

على الرغم من أن أسلوب القصة القصيرة وطبيعتها يستلزمان استخدام لغة الإيحاء لا التصرير أي أنه على السارد أن يجعل المتلقي يشعر بالتعجب لأن يضنه على لسانه ولكن يأتي التصرير هنا موظفاً إذ هو يقدم علامة دالة على مدى انفعال الداخل للمكان ويضع المتلقي في موقفه، فالقصة التي تبدأ بضمير المخاطب تأخذ في هذا الجزء تستعين بضمير المتكلم في محاولة لأن يستبدل المتلقي مكان السارد ومن هنا يكون التعجب مقبولاً إزاء هذا المكان الجديد وعلى قدر اتساع الصحراء المعلن عنها تكون مساحة القصة المكانية هذه والتي تستولى على مساحة اثنى عشرة صفحة وهي أكبر مساحة تستغرقها قصة من قصص المجموعة إذ هي تبدو واحات متعددة في سياق نصوص الكتاب - وهي قصة موازية في وضعيتها هذه لبقية القصص ليس لأنها تقدم وجهاً مقابلاماً اسعياناً مكان القص فهو تقدم قص المكان ولكن لأنها تعتمد ضميرين يستوليان عن قصص المجموعة ويتبادلان الحضور في القصص السابقة واللاحقة وهما ضمير المتكلم وضمير الغائب حيث يعتمد القسم الأول من المجموعة على ضمير المتكلم والقسم الثاني على ضمير الغائب فتتصبّع النصوص بهذه الوضعيّة صوتين متقابلين يواجه كل منهما الآخر، يتباذلان الحضور والغياب وهذا ما نجده في تناصخات التي تأتي دالة في عنوانها حيث تتناصخ الضمائر (الضميران) في القصة التي تبدو بحالتها هذه اختزالاً لنصوص المجموعة لهذا فإنها من أفضل نصوص المجموعة قدرة على التعبير عن نفسها من نفسها من ناحية ومن ناحية أخرى التعبير عن تقنيات القص التي تستخدمها القصص جميعها وهي أيضاً شأنها شأن القصص الأخرى - تختزل العالم في ثنائية واضحة فالذات حرّة تكون راوية تخاطب الذات المروي عنها ومرة تكون الذات المروي عنها التي تخاطب الذات الرواية (قال لي: إن الصخور) ص. ٥.

وهي رغم أن هذه التقنيات ليست هي الوحيدة التي تعتمدتها المجموعة في التعبير عن ذاتها إذ هي تعتمد تقنيات أخرى كالطريقة التي تنبع بها الوصف والسرد والمفارقة وغيرها مما يضيق المجال للحديث عنه.

## روبابكيا

غضبان..  
م الكرن الجنون،  
من تمساح..  
يشرب من دم غزاله في نهر  
الآمازون.

\*\*\*  
غضبان..  
م النهر المتعكر،  
م العشب الأخضر،  
والمهر اللي بيختظر...  
قدام الفهد الصياد  
والقرد الأكتع  
م الدب الأبيض  
وأدب الأسود،  
اللى بيدهس ع الفهد عة  
والقرقع،  
والحلزون

\*\*\*  
غضبان...  
من جورنالجي يغزني في رقبتي  
بقلمه المسنون  
م الجغرافيا و م القافية..  
م الكلمة اللي بتطلع بالعافية  
م الشعر الموزون

## قصائد قصيرة

### نبيل خلف

أو حرف النون  
 من قواميش ببىولعوا ببها  
 الفوانيس  
 وفرنسيس .. بيخشوا الأزهر،  
 والعسکرى ع الناصبة بيقطنم فى  
 رغيف العيش،  
 وجاسوس بيبوس فى حيطان  
 الأزهر،  
 وبيبكى مع العرقىش،  
 لما بيسمع سورة الرحمن،  
 ويس.  
 \*\*\*

غضبان...  
 من ألف قانون ملعون  
 م الشيل الغطسان  
 م الملوك اللي بيরقص فى الأمثال  
 الشعبية..  
 وبىشرب من دمى،  
 ديبىع قلمى المقصوف المتحنى  
 بهم،  
 لتابليون بونابرت،  
 ومناحم بيجن،  
 وهارون..  
 ولا يقىضش العربون.  
 \*\*\*

غضبان...  
 من صورة لعبد الناصر  
 وجاهين  
 طبعوها فى مناديل المائون  
 وحيطان الكراكون،  
 من حرف الضاد

م الحجر اللي فك طلاسمه  
 شمبليون..  
 ورماء على حجرى  
 وحجر الفرعون،  
 م العرف المسكون فى عروقى..  
 من ببيون الجرسون،  
 من إعلان بنين  
 من طفل يتيم  
 أهتم وبنص لسان  
 \*\*\*

وف تمثال الحرية،

ونجمة صهيون

\*\*\*

شقيت جفني  
بضورى المتن

شفتك يمى

لما صحيت

شجرة دوم

فدان سمم

وتقاوى دم

فى وشى الكركم

قمحه فى إيدى

تخش وريدى

وأدرىها فى غيطان روحي

وواحة ضلى

وشم فى صدرى

لزهرة لوتس

نهر النيل بيهى عروقها

ويستيقها قبلى

طفل بيرسم ورقة بردى

فى كفة المزمر

وببيغمز لى

يجرى فى ريقى بقمع السكر

يحبى فى جبلى

يشتل اسمى فى الحواديت

غضبان يا ملايكه

يا إنس .. يا جان

يمكن أكثر من فوران النهر،

أو غضب البركان.

\*\*\*

غضبان..

إذارى راح أكون

شاعر واعر وحويط..

وأنا أغلب خلق الله

وأهل وعيط

صربيت كتبى وكراريسي وعلمنى،

وكتزى المدفون

فى الجعران المسكون...،

المدهون بالزبدة..

والأنفيون!!

## قمع السكر

\*\*\*

عشقة فنتى

وقلت يا ريت

قلبي المصطفى قنديل زيت

# سكر سنترافيش

وأنتى جنينتك	سكر ... سكر
محدوفة	سنترافيش
غلطان يعني	إنتى فراشتى
يا مقصوفة	وغيرها مفيش
لما عشقتك	***
بالزوجة	
***	
أنا فى جناحك	قلبي موهير
حرشوفة	أبيض منقوش
خشمي فى خشمك	قلبك قنفدي
خرشوفة	ليه منقوش
عسل الورده	بینقط
اللهوفه	سكر مجروش
واو العطف	بيضرستى
المعطوفة	وبيهوسننى
واللى بيعشق	مع أنتى لسه
يا عطوفه	ما دقتوش
ما بيقلقشى	***
من الخرابيش	
	ونا دلوقتى
	حارو حلك فين

الملم نفسي، استرضيها أعتابها..  
وأحوارها، لعلها تهدأ وتكلف عنى،  
ولكنها أبدا لا تستسلم، وكتنا طفل  
شقى لا يتوقف عن الحركة، وحيثما  
يجيء النوم تباها، ويظل المسكين -  
معلقا - حاثرا كالضيق المخرج من  
مبالغة مدعاية.

وحيين يزحف ، ويسرى شيئاً فشيئاً  
على أطراف الجسد، وأنهيا لاستقباله،  
تغادرني آلام الرأس، حيث تبقى فيه  
لهوا ولعبا، صانعة بذلك مسخا ولغوا  
هادرا.

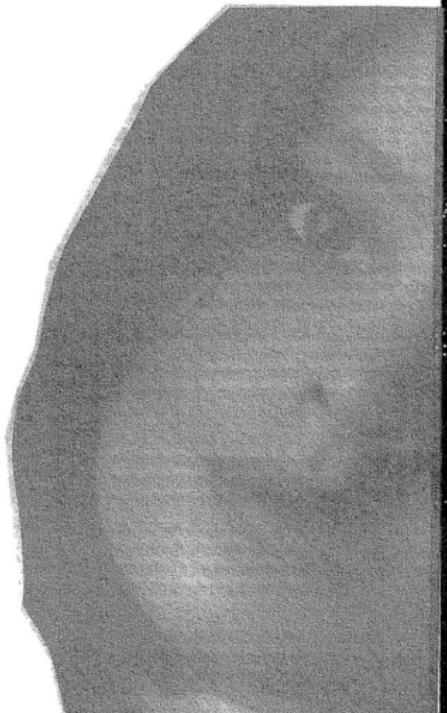
يعطرنى شلال من الذكريات، أغرق  
فيها ، فانا والبحر لسنا على وفاقي،  
فقد أوشك على ابتعالى لمجرد أتنى  
حاولت - ذات يوم - أن أتخذه طرفا  
في لعبة طفل يلهو ، وعندما يتمكن  
النوم مني ويطبق على بكتنا يديه،  
أراني محلقا متحررا من قانون  
الجاذبية، فأبصراها وأتحرر معها،  
ويجرى كلانا الآخر كما لو أتنا لم  
نشاهد بعضا من قبل، وأسير متوجدا  
في الاليمان واللازمان، وطالع أمكنة  
ووجوهاً في لوحة لم تطأها عين من  
قبل.

قد يطول تجولنا - معا - أو يقصر ،  
لا بهم، ولكن الأمر المتيقن أن ثمة  
شيئاً مدعاها ومثيراً يحدث لها وللي،  
وثمة فارق ذمتي في ارتدادها  
وسكونها في مرة أخرى، ودبب  
الجسد في صحوت وصهيله، ربما  
كانت أضفاف أحلام، أو نزوعاً إلى  
مستحيل لا يتحقق، أو قد لا يتحقق  
إلا في المنتصف بين الواقع  
واللاوعي.

وفي الصباح حين يستحثني نداء  
زوجتي وصراخها، وضجيج طفلنا،  
وأصوات المارة، الملم نفسي.

## هذا ما حدث

أحمد عبد العال



## كلام مثقفين صلاح عيسى

### .. كثرة الطرابيش ووفرة الكوسة!

لابد أن النسيان، وانشغال البال، وكثرة المسلسلات، هي المسئولة جمعها عن خلو قائمة جوائز مهرجان القاهرة الرابع للتليفزيون من اسم «أثار الحكيم» التي لم تحصل على أية جائزة عن أدائها المتميز لدورها في مسلسل «زيزينيا»، مع أن المسلسل نفسه قد حصل على ثلاث جوائز، هي: ذهبية أحسن مسلسل، وذهبية أحسن مثل، وذهبية أحسن سيناريو.

مسلسل «زيزينيا» ياعتبر النقاد والمشاهدين، أفضل المسلسلات التي قدمها التليفزيون في العام الماضي، وهو الوحيد بين مسلسلات الطرابيش الذي لم يصب عليه المترفرون لعنتهم، ولم يتصرفوا عن مشاهدته، ولم يدعوا على صناعه. دعوة ولية في ساعة مغربية. بالمنجل والمنجل، لأنه يطرق لشكلة حقيقة، ويعالج قضية ذكرية عميقة جادة، هي قضية هوية مصر، بطريقة درامية تجمع بين الفرجة والفكر، وبين التشويق والجدية، وغير شخصيات مرسومة باتفاق.. وحوار راق يخلو من الركاك والسوقة والابتذال والخطابة التي شاعت في غيره من المسلسلات.

ودور «عايدة» التي لعبته «أثار الحكيم» في «زيزينيا»، هو دور الفتاة العجمانية الجميلة، التي تجمع بين القوة والرقابة، وبين الحزم والدلع، وبين البساطة والتعقيد، فيقع في غرامها الجميع، من «الخواجا يشر»، إلى ولـي الله «الشيخ عبدالفتاح درغام»، ومن الشاعر الشموعي، إلى المناضل الناصب، وهو دور صعب، أدته باقتدار وتقن، ويقلقاـنية ابتعدت به عن النمطية وعن الابتذال، فلم تجدها جذلاً.. كممثلاً. بعد سنوات الاعتزاز، فحسب، بل ووضعت بصمتها الخاصة على هذه الشخصية، التي كانت تغري بالتفكير والتقليل.

أما وقد شـأ، مهرجان التليفزيون أن يقسم المسلسلات إلى اجتماعية وكوميدية وتراثية وتاريخية، فقد كان متصرـواً أن يحصل «زيزينيا» على كل جوائز المسلـل الاجتماعي.. بما فيها جائزة أحسن ممثلة التي رـزـعت بين «هـدى سلطـان» و«ليـلى عـلوـي» منافـفة، وجائزة أحسن مخرج التي رـزـعتـ بين «محمد فـاضـل» ومخرج مـفـرىـنـ، بل إن «زـيزـينـيا» لم يـنـفـرـدـ بالجوائزـ الشـلـاثـ التي حـصـلـ عـلـيـهاـ، فقد حـصـلـ بـطـلهـ «يعـيـنـ الفـخـارـانـ» على جـائـزةـ أـحـسـنـ مـثـلـ «حسـينـ نـهـيـ» عن دورـهـ في مـسلـلـ «هـوـانـ جـارـدـ سـيـتيـ»، وـحـصـلـ مـؤـلـفـهـ «أسـمـاءـ أـنـورـ عـكـاشـةـ» على جـائـزةـ السـيـنـارـيوـ منـافـفةـ معـ «خـيرـيـ شـلـيـ»، مؤـلـفـ «الـوـتـدـ»، وـحـصـلـ المـسـلـلـ نـفـسـهـ على جـائـزةـ أـحـسـنـ مـسـلـلـ منـافـفةـ معـ مـسـلـلـ سـورـيـ.

ولولا كثرة الطرابيش، ووفرة الكوسة، وقلة الطهي، لما عـوـملـ «زـيزـينـيا» بـطـرـيـقـ «الـمـاـنـاـفـةـ» التي تـظـلـمـ وـتـسـارـىـ بـيـنـ وـيـنـ أـعـمـالـ أـقـلـ مـنـ بـكـثـيرـ، ولاختـارـ الـهـرـجـانـ أـحـدـ حـلـينـ: أـنـ يـضـيفـ إـلـىـ أـنـوـاعـ المـسـلـلـاتـ نوعـاـ خـامـساـ، هوـ المـسـلـلـاتـ العـكـاشـيـةـ، ليـحـصـلـ «زـيزـينـيا» عـلـىـ مـاـ يـسـتـحـقـهـ مـنـ جـوـائزـ، بماـ فـيـ ذـلـكـ ذـهـبـيـةـ أـحـسـنـ مـثـلـةـ أـولـىـ، أوـ أـنـ يـمـنـعـ «أـثارـ الحـكـيمـ» جـائـزةـ أـحـسـنـ مـثـلـةـ «ـتـالـتـةـ» معـ «ـلـيـلىـ عـلوـيـ» وـ«ـهـدىـ سـلـطـانـ»!

اماـ وـذـلـكـ لـمـ يـحـدـثـ، فـلاـ غـلـكـ إـلـأـنـ تـدـعـ عـلـىـ بـيـنـ التـحـكـيمـ بـالـمـنـجـلـ وـالـمـنـجـلـ.



[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)

رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢

العنوان : جنيهان

شركة الأمل للطباعة والنشر